

Ricarda González Vigil

EL PERU ES TODAS LAS SANGRES

ARGUEDAS • ALEGRIA • MARIATEGUI
MARTIN ADAN • VARGAS LLOSA Y OTROS



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
FONDO EDITORIAL 1991

Ricardo González Vigil

(Lima, 1949), doctor en Lengua y Literatura, dicta desde 1971 cursos de Literatura Peruana y Literatura Hispanoamericana en la Pontificia Universidad Católica del Perú, siendo profesor principal del Departamento de Humanidades. Además, desde 1975 tiene a su cargo la crítica de libros en el Suplemento "Dominical" del diario limeño *El Comercio*.

Como poeta, ha publicado *Llego hacia Ti* (1973), *Silencio inverso* (1978) y *Ser sin ser —Poesía 1965-1986* (1987). Y, como crítico, es autor de una imprescindible edición crítica de la *Obra Poética* (1991) de César Vallejo, y de los estudios fundamentales *Abraham Valdelomar* (1987), *Leamos juntos a Vallejo. Tomo I: Los heraldos negros y otros poemas juveniles* (1988), *Comentemos al Inca Garcilaso* (1989) y la reunión de artículos *Retablo de autores peruanos* (1990); y ha colaborado en volúmenes colectivos, con estudios sobre Vallejo, Eguren, Martín Adán, Westphalen, Thomas Mann, James Joyce y Fernando Pessoa.

Cabe destacar, por otro lado, sus antologías *El cuento peruano* (han aparecido tres tomos, correspondientes a 1959-1967, 1968-1974 y 1975-1979, editados en 1983 y 1984); *De Vallejo a nuestros días* (tomo III de *Poesía Peruana: Antología General*, 1984); *César Vallejo: antología didáctica* (1986) y *Viñas de alegría* (1987); así como su traducción de una selección de *Poesía brasileña parnasiana* (1985).

RICARDO GONZALEZ VIGIL

EL PERU ES TODAS LAS SANGRES

**ARGUEDAS • ALEGRIA • MARIATEGUI
MARTIN ADAN • VARGAS LLOSA Y OTROS**



**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
FONDO EDITORIAL 1991**

Primera edición, abril de 1991

Carátula: María Antonieta Reátegui

Composición de textos: Yoryina León M.

El Perú es Todas las Sangres

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

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

Derechos reservados

Impreso en el Perú - Printed in Peru

INDICE GENERAL

<i>Indice General</i>	5
<i>Prólogo</i>	9
I PANORAMA LITERARIO DEL SIGLO XX:	
La literatura peruana en el siglo XX	19
II MARIATEGUI, EL AMAUTA MULTIPLE:	
Vigencia de Mariátegui	33
Chang-Rodríguez: heterodoxia y religiosidad de Mariátegui	35
El joven Mariátegui	39
Páginas mariateguianas	40
César Miró: Mariátegui y los tiempos revueltos	45
Actualidad de Pasternak	47
Flores Galindo en la ruta del Amauta	50
III LA AVENTURA VANGUARDISTA:	
La poesía peruana en los años 20	57
La fábrica de sueños de Oquendo de Amat	66
El cincuentenario de Oquendo y los Munilibros	70
El aroma que perdura: Enrique Peña Barrenechea	74
Enrique Peña: Itinerario poético	79
El cinema puro de Enrique Peña	82
Alta Peña de la poesía	86
Enrique Peña: retorno a la luz	88
Recuerdo de Xavier Abril	92
César Moro y el surrealismo	96
André Coyné: con Moro y con Vallejo	99
Westphalen: una espada en la poesía	104
Westphalen o el esplendor de la imaginación lírica	107
Westphalen: abolición del silencio	114
Sánchez y la novela vanguardista	117

IV AL RESCATE DE RICARDO PEÑA:

Ricardo Peña Barrenechea: burla de Góngora	123
Cincuentenario de <i>Eclipse de una tarde gongorina</i>	144
Anexo: <i>Eclipse de una tarde gongorina</i>	152

V POESIA NO DICE NADA, DICE MARTIN ADAN:

La anti-poética de Martín Adán	169
Martín Adán: travesía a ciegas	191
Martín Adán: la palabra desasida	194
Martín Adán: diario inhabitable	197
La prosa de Martín Adán	201
Martín Adán y Vargas Llosa: las dos caras del escritor	204
Martín Adán callado en extramares	205

VI LA OPTICA INDIGENISTA:

Valcárcel y el indigenismo	213
Vásquez y el indigenismo poético	217
Castro Pozo y las comunidades campesinas	220
Mario Florián: nueva antología	222
Mario Florián: épica del pueblo	225
Núñez Ureta: un mural narrativo	227

VII AL RESCATE DE GAMALIEL CHURATA:

Elogio de Gamaliel Churata	233
Reedición de Churata	237
Surrealismo y cultura andina: la opción de Gamaliel Churata	239

VIII EL MUNDO ES TODAS LAS SANGRES: ALEGRIA Y ARGUEDAS:

Cincuentenario de <i>Agua y La serpiente de oro</i>	259
Para releer a Ciro Alegría	263
Ciro Alegría, narrador urbano	266
Obras completas de Arguedas	268
Arguedas y la gestación de la cultura nacional	272
Arguedas: mito e ideología	278

Los zorros de Arguedas: visión andina de la costa	279
La lengua de Arguedas	283
Arguedas: mitología de la liberación	286
Roland Forgues: el pensamiento trágico de Arguedas	290
Vallejo en Arguedas: el principio y el fin	295

IX SCORZA, INVISIBLE Y FAMOSO:

El realismo mágico y Scorza	313
En pos de Scorza, el invisible	316
Scorza: el fuego inmóvil	321
Scorza: del mito a la historia	325
Manuel Scorza o la tumba del relámpago	327

X VARGAS LLOSA EN BUSCA DE LA TOTALIDAD

Vargas Llosa o la fuerza de la vocación	333
La totalidad, esa orgía	336
Vargas Llosa: una historia sobre las historias	341
Ribeyro y Vargas Llosa: narradores en el teatro	346
Vargas Llosa: la verdad de la mentira	350
El teatro de Vargas Llosa	355
Sommers simplifica las orillas	358
Vargas Llosa con el curso de la historia	361
Una nueva novela de Vargas Llosa	365
Vargas Llosa: radioteatro del artista adolescente	371
La novela total de Vargas Llosa	374
La madurez de Vargas Llosa	378
Vargas Llosa, premio Hemingway	382
Vargas Llosa: el realismo en crisis	385
En la noticia: Scorza y Vargas Llosa	389
Vargas Llosa y la novela policial	390
Y ahora el Premio Príncipe de Asturias	394
Vargas Llosa: el esplendor del relato oral	397
Vargas Llosa: mito y poesía del amor	401
Rimbaud y Vargas Llosa en la tercera lectura	404

<i>Índice onomástico</i>	409
--------------------------	-----

PROLOGO

1

Algunos criterios fundamentales sustentan nuestra labor de estudiosos de la literatura.

En primer lugar, *flexibilidad* para lograr una adaptación adecuada a los diversos proyectos creadores de cada obra, cada autor y cada corriente. Flexibilidad que implica *amplitud de juicio, a la vez que conocimiento cabal de la tradición literaria* en toda su variedad y complejidad. Porque la crítica debe ser rigurosa, pero no rígida. Debe intentar la lectura más exacta posible; pero, precisamente, por ello, no debe aferrarse a criterios inflexibles, establecidos “a priori”, presuntamente válidos para todos los casos, dado que un rasgo esencial de la literatura es la creatividad: el dinamismo siempre abierto a las transformaciones y las innovaciones, en sintonía con los procesos sociales y culturales, con el tramado complejo de la historia.

En segundo lugar, el designio de relacionar la creación literaria con *los procesos sociales y culturales en general*. En el caso específico de los textos peruanos, el conceder particular relieve a la problemática de la identidad nacional a lo largo de nuestra trayectoria histórica. Esta meta, conectada al propósito de ser flexibles, supone un ideal nunca alcanzable por completo, pero merecedor de los mayores esfuerzos por acercarse a él: *la objetividad*, la cual en el terreno de las humanidades y las ciencias sociales (siempre afectado, en mayor o menor grado, por la subjetividad del estudioso: subjetividad individual y social) viene a ser *la máxima inter-subjetividad posible*. Es decir, la exigencia de que las afirmaciones y teorías puedan ser comprobadas y refrendadas por el mayor número posible de personas, y no sólo por las que

comparten ciertos dogmas o criterios unilaterales. No nos resignamos, pues, a practicar una "crítica de parte" (postura esgrimida, con talento desusado, por José Carlos Mariátegui, pero con efectos nocivamente tendenciosos en varios críticos posteriores al Amauta). El ideal del estudio debe ser siempre la imparcialidad y la criticidad antidogmática. No hay que mirar *una* parte o *desde* una parte; hay que aspirar a contemplar *todo* y de modo *integral*.

Y, en tercer lugar, el anhelo *didáctico* de favorecer la lectura cada vez más honda y completa de los textos literarios, tratando de acrecentar la "competencia" de los lectores. Una cosa es que el crítico esté obligado a conocer de Teoría Literaria, Metodología, Lingüística, Filología, Historia, etc.; y otra, que debe esforzarse por llegar en forma cristalina e iluminadora a todo lector interesado, y no sólo al especialista en el tema abordado, aunque, por cierto, sin excluir a éste, dándole enfoques novedosos o, por lo menos, una visión crítica del "estado de la cuestión". Anida en ello el cultivo de una pedagogía liberadora, que nos constituya como seres humanos a plenitud y que propicie la identidad colectiva (como integrantes de una nación de complejo dinamismo y heterogeneidad socio-cultural, también como actores de una época de grandes crisis y transformaciones a nivel mundial). Porque la crítica auténtica es creadora, humanizadora; asume la tradición vigente y otea el porvenir. Así como la creación auténtica es crítica: desnuda y alumbró la experiencia individual y social, la transfigura.

2

El Perú es todas las sangres agrupa una serie de artículos que hemos publicado en diarios (sobre todo, en nuestra sección *Letra Viva*, en el suplemento *Dominical* del diario limeño *El Comercio*) y revistas. Cronológicamente, empalma con otra recopilación que hicimos de nuestros artículos: *Retablo de autores peruanos*¹.

Luego de una sección dedicada a cuestiones y perspectivas generales, que tiene como eje la idea de que el Perú es un micro-cosmos donde confluyen todas las sangres (a las cuales se abre, sin restricciones, el "retablo" de nuestras aproximaciones y comentarios), *Retablo de autores peruanos* enfoca la Tradición Oral (andina, amazónica y costeña) y figuras representativas de las letras peruanas en castellano, desde los cronistas hasta fines del

1. *Retablo de autores peruanos*. Lima, Eds. Arco Iris (con auspicio del CONCYTEC), 1990.

Modernismo, deteniéndose especialmente en Ricardo Palma, Manuel González Prada, la Generación del Novecientos (José de la Riva-Agüero, Ventura y Francisco García Calderón, Víctor Andrés Belaunde, etc.), Abraham Valdelomar, José María Eguren y César Vallejo, poniendo de relieve su rol de *fundadores* de nuestro conjunto literario en lengua española.

Nótese que *Retablo de autores peruanos* nos condujo hasta el autor que de modo más nítido y genial encarna la maduración de nuestra literatura en castellano: Vallejo. Resulta admirable cómo Vallejo en su producción multiforme —en especial, en su obra poética— concentra las grandes vertientes de las letras peruanas en este siglo: la experimentación vanguardista, el regionalismo indigenista, el realismo “social” o “crítico”, la poesía “comprometida”, el virtuosismo técnico (hasta el hermetismo de *Trilce*), la defensa de lo estético como algo no manipulable con criterios ajenos a la necesidad expresiva y el rigor artístico (aspecto que subrayan, como si fuera lo único pertinente, los llamados “puristas”), el expresionismo orientado al prosaísmo, el exteriorismo vivencial, la actitud anti-poética, etc. Así como supo asimilar en *Los Heraldos Negros* rasgos rastreables en González Prada, Chocano, Eguren y Valdelomar; así, igualmente, Vallejo tiene poemas o narraciones cotejables con voces tan diversas como las de Martín Adán, Oquendo de Amat, Gamaliel Churata, Ciro Alegría, José María Arguedas, Jorge Eduardo Eielson, Alejandro Romualdo, Gustavo Valcárcel, Juan Gonzalo Rose, Carlos Germán Belli, Eleodoro Vargas Vicuña, Pablo Guevara, el Movimiento Hora Zero, la revista *Narración*, etc.

La apertura de visión de Vallejo (feliz unión de todas nuestras sangres) encuentra su equivalente más próximo no en un creador, sino en un espíritu de gran lucidez crítica, fino y penetrante: Mariátegui. Ambos pertenecen a la Generación llamada del Centenario, que se incubó en 1915-1919 y brotó en los años 20 con un esplendor no igualado por las generaciones posteriores (entonces se festejaban los cien años de los hitos de la Independencia: 1921 y 1924; marco que favoreció la reflexión sobre la trayectoria recorrida y el cuestionamiento de nuestra dependencia cultural, además de la económica). Brillaron en esa generación, aparte de Vallejo y Mariátegui: Raúl Porras Barrenechea, Jorge Basadre, Jorge Guillermo Leguía, Honorio Delgado, Luis E. Valcárcel, Gamaliel Churata, José Uriel García, José Sabogal, Víctor Raúl Haya de la Torre, Antenor Orrego y Luis Alberto Sánchez, entre otros. Nadie simboliza mejor que Mariátegui la inmensa labor generacional de los años 20, con sus dotes de ideólogo, líder político, ensayista, *croniqueur*, crítico de arte y libros, animador cultural (dirigió la mayor revista peruana de la centuria:

Amauta) y maestro de inquietudes en la nueva generación. Mariátegui fue crucial en ese lapso fundador de nuestra tradición cultural contemporánea. Su poder tender nexos entre tres conceptos fundamentales: Revolución, Vanguardismo e Indigenismo. En mérito de ello, actuó como Amauta múltiple: para la aplicación del Socialismo y el Marxismo al área andina; también, para el despliegue de las tendencias artísticas de Vanguardia (en un primer momento, su revista se iba a titular *Vanguardia*) y para la maduración del Indigenismo (en esa ruta está la referencia quechua del rótulo *Amauta*). Y, de modo mediato, puede detectarse en Mariátegui atisbos de las recientes propuestas de la Teología de la Liberación y la Utopía Andina (asuntos rastreables, igualmente, en Vallejo y Arguedas), en su matizado enfoque del mito, la religión y la heterogeneidad nacional, así como en su valoración de la comunidad indígena.

En las secciones siguientes de *El Perú es todas las sangres* abordamos la poesía vanguardista y el inicio de la “vuelta al orden” post-vanguardista, con especial referencia a Martín Adán y a dos voces poco examinadas hasta ahora: los hermanos Ricardo y Enrique Peña Barrenechea. Luego encaramos la otra gran línea de los años 20-30: el Indigenismo, poniendo de relieve al escasamente conocido Gamaliel Churata y a dos escritores de renombre internacional: Ciro Alegría y José María Arguedas.

Las dos últimas secciones nos llevan a dos autores de aparición bastante posterior: Manuel Scorza (poeta ubicable dentro de la “Generación del 50”; tardío novelista, que es el rubro que aquí nos interesa) y Mario Vargas Llosa (formado en el marco generacional del 50, resulta analizable mucho mejor dentro del ámbito hispanoamericano del “boom” novelístico de los años 60, del cual fue y es uno de los nombres principales, consagrado a nivel mundial). Los hemos incluido en este volumen, no tanto porque Scorza suponga un “cierre” del Indigenismo y en las primeras novelas de Vargas Llosa cristalice por fin el logro de la “nueva narrativa” en el Perú (tanteada por las exploraciones narrativas del período vanguardista), siendo, pues, relacionables con la vertiente indigenista y la renovación del lenguaje literario, respectivamente (pero, en ese caso, tendríamos que haber añadido otros neo-indigenistas, como Eleodoro Vargas Vicuña, y otros cultores de la “nueva narrativa”, como C. E. Zavaleta o Alfredo Bryce Echenique); sino porque constituyen los dos novelistas, posteriores a Alegría y Arguedas, que mejor retratan todas las sangres del Perú.

Porque el hilo vertebrador de este tomo no es otro que el enunciado en su título: *El Perú es todas las sangres*. Afirmación central en Mariátegui y

en los indigenistas Churata, Alegría, Arguedas (a quien prestamos la expresiva denominación de su novela *Todas las sangres*) y Scorza; pero, también, en Vargas Llosa (ha caracterizado al Perú como el “país de las mil caras”), en algunas prosas de César Moro y Emilio Adolfo Westphalen, así como subyacente en el canto a Machu Picchu y la tesis doctoral de Martín Adán. Unos subrayan más el factor indígena, otros el factor “occidental”, no falta quienes anhelan una síntesis pareja y armoniosa de lo indígena y lo “occidental”; pero todos testimonian la heterogeneidad socio-cultural de una literatura conformada, a la vez, por *5 metros de poemas* y *El pez de oro*, *Eclipse de una tarde gongorina* y *La tumba del relámpago*, *Travesía de extramares* y *Los ríos profundos*, y *Conversación en La Catedral* y *El mundo es ancho y ajeno*.

3

Vaya nuestro agradecimiento a los directores de las publicaciones en las que aparecieron originalmente los artículos aquí reunidos. Siendo la mayor parte de ellos procedentes del suplemento *Dominical* del diario *El Comercio*, queremos dejar sentado nuestro enorme reconocimiento al Dr. Francisco Miró Quesada Cantuarias, gentil y sabio director de dicho suplemento.

Y el agradecimiento principal: a mi esposa María Antonieta Reátegui, no sólo por su constante apoyo en estos lustros continuos de artículos en diarios y revistas; sino por el entusiasmo con que me ha ayudado en la recopilación de *Retablo de autores peruanos* y, ahora, de este *El Perú es todas las sangres*. Por algo circulan en sus venas y en las mías sangres de la sierra, la selva y la costa de este formidable Perú.

Ricardo González Vigil

“Perú, auténtico micro-cosmos. Todos los climas del planeta, todas las razas y sus derivaciones posibles, todos los horizontes culturales desde la Edad de Piedra hasta la civilización tecnológica, coexisten en su complejísima urdimbre, como otrora todos los colores del espectro luminoso se daban cita en la bandera del Tahuantinsuyo y todos los puntos cardinales (los cuatro suyos) convergían en el Cuzco-omblico.

“Al respecto, resulta un paradigma Vallejo, la voz más honda, de mayor entraña nacional y, a la vez, dimensión universal que haya engendrado nuestra patria hasta ahora. Hijo de este país-orbe, de este micro-cosmos, Vallejo entendió el destino de la humanidad como una meta planetaria, universal: la unidad no sólo sería de todos los peruanos, sino de todos los hombres sin distinción. La vocación peruana es (debería ser) universal; sintetizar el micro-cosmos nacional implica asumir el legado entero de la humanidad.

“Y para los que sienten la tentación de amilanarse al ver azotado nuestro país por la miseria, la corrupción, la violencia, la demagogia, la ineptitud, etc., convendría repasar el mensaje de Vallejo en *Poemas humanos* y, sobre todo, *España, aparta de mí este cáliz*. Como los profetas ante el castigado “resto” de Israel, como las bienaventuranzas del Evangelio, Vallejo sabe que del dolor, de la frustración y de la debilidad, y no de la opulencia y la magnificencia, ha de brotar una humanidad mejor.

“El Perú sangra a borbotones un hoy apocalíptico, pero a la postre —lo sabemos— arribará el amanecer. ¡Ayudemos a alumbrarlo!”

(De mi artículo “Una promesa llamada Perú”, *Dominical*, 28 agosto 1988).

I

**PANORAMA LITERARIO
DEL SIGLO XX**

LA LITERATURA PERUANA EN EL SIGLO XX

En el siglo XX las letras peruanas alcanzan un desarrollo realmente apreciable, configurándose como uno de los conjuntos literarios más notables de América Latina.

La creación literaria inscrita en la tradición oral (conectable a la llamada Etnoliteratura, en tanto el mensaje verbal resulta indesligable del discurso mítico, chamánico, etc., y no se sujeta a los patrones de la literatura “especializada” o “moderna”: originalidad, verosimilitud, ficción, perfección formal de una versión definitiva, etc.), sobre todo en lengua quechua, pero también aymara y varias lenguas amazónicas, había desplegado ya, desde tiempos prehispánicos, un conjunto literario de géneros, tendencias, temas, etc., de innegable rango cultural y artístico, de los mayores logrados por las letras aborígenes en América.

En cambio, la literatura de circulación escrita, y en lengua española, logra solamente en la presente centuria una *tradición*, es decir un *conjunto* de géneros, tendencias, perspectivas, etc., y no una mera sucesión cronológica de obras y autores desligados entre sí, nutridos de la tradición de alguna literatura extranjera de gran desarrollo artístico. La indudable envergadura, en los siglos precedentes, del Inca Garcilaso, *el Lunarejo*, Caviedes, Peralta Barnuevo, Olavide, Melgar, Pardo y Aliaga o Segura no impide que las letras peruanas fueran, en lo esencial, tributarias de España y los clásicos europeos, y que no mediara verdadera continuidad (de aceptación o de rechazo) entre sus aventuras creadoras. Su impacto en los escritores posteriores fue reducido y efímero.

De diverso modo, José de la Riva-Agüero, Ventura García Calderón, José Gálvez Barrenechea y José Carlos Mariátegui, en las primeras décadas del

presente siglo, detectaron el carácter “incipiente” de nuestra literatura y el predominio de la imitación sobre la originalidad; postularon vías para su maduración, subrayando Gálvez y Mariátegui la conquista de lo “genuinamente nacional”, problemática que también abordarían con penetración Luis Alberto Sánchez, Víctor Andrés Belaunde, Raúl Porras Barrenechea y Aurelio Miró Quesada Sosa.

Ese balance de nuestro proceso literario, visto en sus lazos con la problemática de la identidad nacional, favoreció la maduración de una *tradición literaria* que venía perfilándose, débilmente en la Colonia y la Emancipación, y de manera patente en la República del siglo XIX, siendo muestras destacables de la forja/búsqueda de esta tradición:

1. La reelaboración escrita de la tradición oral indígena: muchos cronistas de los siglos XVI-XVII, el teatro colonial de raíces quechuas y el yaraví melgariano, es decir, buena porción de lo mejor, tanto cultural como artísticamente hablando, de la literatura anterior al siglo XX.
2. La ampliación creadora de la tradición popular y los sucesos de nuestra historia, presente ya en los cronistas más dotados verbalmente, y llevada a una temprana cima por Ricardo Palma en el edificio monumental de sus *Tradiciones Peruanas*.
3. El interés por la recopilación de la tradición oral del Ande y la Amazonía, ya sin el afán de documentar supersticiones o extirpar idolatrías de los siglos XVI-XVII, más bien con devoción peruanista y amor a lo autóctono; actitud esbozada por Hipólito Unanue y la revista *Mercurio Peruano* (1791-1795), propugnada por Manuel González Prada y Abelardo Gamarra (*El Tunante*) en las últimas décadas del siglo XIX, con pronto frutos en los libros de Adolfo Vienrich y Jenaro Ernesto Herrera publicados a comienzos de esta centuria.

A lo largo del siglo XX, han destacado las recopilaciones andinas del R.P. Jorge A. Lira (Cusco, 1908-1985), con excelentes narraciones (varias traducidas por José María Arguedas), particularmente las escuchadas a la genial narradora oral Carmen Taripha (joyas como “Tutupaka Llakta”, “Isicha Puytu”, “El joven que subió al cielo”, etc., dignas de equipararse con los mejores relatos orales de Asia y Europa); el citado Arguedas (“El sueño del pongo” y versiones del mito de Inkarrí, sobre todo); Ciro Alegría, sueltas o engarzadas al telar de sus tres grandes

novelas; Arturo Jiménez Borja y Manuel Robles Alarcón. En lo referente a la Amazonía, citemos al R.P. José María Guallart, Arturo Burga Freitas, José Luis Jordana Laguna, André Marcel d'Ans y Danilo Sánchez Lihón; nuevamente a Ciro Alegría.

4. La superación del vínculo exclusivo o excesivo con la literatura de España, en pos de un cosmopolitismo asimilado con espíritu crítico, casi siempre unido al deseo de “modernización”. Algo de ello apunta en Pedro de Peralta Barnuevo, comienza a palpar en Pablo de Olavide y cobra vigor con González Prada, autor de tanta resonancia en las primeras décadas del siglo XX.
5. La vitalidad de la vena satírica y la orientación costumbrista, que estableció un adelanto de tradición en la línea Caviedes-Terralla-Larriva-Pardo-Segura-Palma-El Murciélagu-El Tunante, a tal punto que los estudiosos de varias generaciones, especialmente V. García Calderón, J. Gálvez y R. Porras, la realizaron como rasgo dominante de las letras nacionales, por lo menos de lo “criollo”. La verdad es que en el siglo XX disminuyó la impronta de esta vertiente —aunque brilla en el ingenio de Leonidas N. Yerovi y Adán Felipe Mejía (*El Corregidor*)—, hasta casi disiparse su aporte literario después de la Segunda Guerra Mundial.
6. De las escuelas o corrientes literarias del siglo XIX, en esta centuria detectamos: a) el legado del Romanticismo, actuante todavía en Chocano y en muchos poetas hasta la Segunda Guerra Mundial; b) la herencia del Realismo, revitalizada con fortuna por *Cuentos andinos* de Enrique López-Albújar, irrigando mucho del Indigenismo de 1920-1935, la narrativa de la Selva hasta los años 60, el Realismo Social o Socialista (César Falcón, *El tungsteno* de César Vallejo, Julián Huanay) y la matriz inspiradora del Neo-realismo de la segunda mitad de esta centuria; y c) la prolongación de los tanteos modernistas de González Prada y varios jóvenes escritores de la década 1890-1899.

Heterogeneidad e integración nacional

Los ensayos y las polémicas de 1905-1940 terminaron desacreditando las posturas extremas y excluyentes del Hispanismo y el Indigenismo. Se impuso la conciencia de la heterogeneidad geográfica, racial, cultural, etc. En los estudios histórico-literarios L. A. Sánchez y A. Miró Quesada, sobre todo, propugnan la voluntad de integración; el segundo ve en ella “el signo más

expresivo de nuestra más auténtica producción intelectual”, enfatizando que el Inca Garcilaso y los forjadores de la “peruanidad” encarnan un mestizaje integrador. Al respecto, añadamos, Jorge Basadre constata algo crucial al afirmar que “el acontecimiento fundamental de la vida intelectual peruana en el siglo XX es el crecimiento de la imagen del indio”; pero no se le escapa la voluntad de integración que subyace en esa asunción.

Tratando de esclarecer las diversas posturas, distinguíramos:

- a) Mestizaje con predominio del aporte cultural “occidental” y “cristiano”, superior espiritualmente al valioso aporte indígena: Riva-Agüero, Francisco y Ventura García Calderón, V. A. Belaunde, Porras Barrenechea, entre otros.
- b) Mestizaje con asimilación de lo extranjero; pero predominio de lo indígena: Gamaliel Churata, José Uriel García, Alegría, Arguedas, de modo menos nítido y como una fase transitoria al socialismo J. C. Mariátegui; y
- c) Integración de todo el mosaico peruano, en síntesis armónica y constructiva que no olvide aportes negros y amarillos, ni margine la Amazonía: L. A. Sánchez, Antenor Orrego, Basadre y A. Miró Quesada, verbigracia.

Modernismo y Post-Modernismo

El Modernismo es una corriente compleja, de diversas tendencias y etapas, con autores muy diferentes en el aspecto estilístico y temático (por ej. José Martí, Rubén Darío, Valle-Inclán, Rodó, Lugones y Gabriela Mistral). Como actitud general, anheló “modernizar” la cultura hispánica, conferir “mayoría de edad” cultural a Hispanoamérica y esclarecer la identidad latinoamericana; bebió la Modernidad en los franceses, ingleses, alemanes e italianos y buscó “resucitar” el genio del idioma español con una nueva sensibilidad (“moderna”, “cosmopolita” y “refinada”), y nuevos recursos expresivos, en el verso pero también la prosa (más en el cuento y la crónica periodística, que en la novela).

En el Perú fue un dotado pionero González Prada, pero publicó sus poemas y sondeos modernistas en forma dispersa, o tardía, dejando mucho material inédito. Así, contando con composiciones difundidas antes de la Guerra con Chile, en diarios y revistas, sólo editó un —notable— poemario en 1901: *Minúsculas*.

De ahí que el Modernismo brotó tarde en el Perú. Sus muestras más nítidas las hallamos en la prosa, en los cuentos y las crónicas periodísticas de 1890-1915, firmados por el fino estilista Enrique A. Carrillo, que hiciera famoso el seudónimo de *Cabotín* (Lima, 1876-1936), autor de una novela de corte psicológico de gran interés (*Cartas a una turista*, 1905) y la sección de crónicas *Viendo pasar las cosas ...*; por el febril y algo desmañado Clemente Palma (Lima, 1872-1946), nutrido de ficciones fantásticas, terroríficas, “malditas” y decadentes, cuyo mejor manejo es *Cuentos malévolos* (1904); y por Carlos Ledgard, Manuel Beingolea y Jorge Miota. Apuntemos que, en 1908, Francisco Mostajo editó en Arequipa *Pliegos al viento*, una antología de cuentos ideada para quebrar nuestra literatura sosa e incipiente.

Párrafo aparte reclama nuestro mayor modernista: Ventura García Calderón (París, 1886-1959). Poeta de cierto mérito y crítico de grandes condiciones (dirigió los 13 volúmenes de la fundamental *Biblioteca de Cultura Peruana*, 1938), fue, antes que nada, un artífice de la prosa: uno de los mejores cuentistas (con H. Quiroga, R. Arévalo Martínez y L. Lugones) y cronistas —*croniqueurs*— (con E. Gómez Carrillo) del modernismo hispanoamericano, de enorme prestigio internacional. Su prosa sintetiza la complejidad de la corriente modernista: cultura cosmopolita, con predilección por el refinamiento afrancesado y, a la vez, fervorosa atención a su país y América Latina toda, constatando con fruición el mestizaje de nuestros pueblos y la riqueza de nuestras tradiciones vernáculas. Por eso le debemos nuestros mejores textos “decadentes” y “malditos” (impregnados de la literatura finisecular europea): los cuentos de *Dolorosa y desnuda realidad* (1914), y las crónicas de *Frívolamente ...* (1908); y la confección de una imagen de las diversas regiones y gentes del Perú, que no se limita a pintar al indio (del Ande y la Amazonía) “desde afuera”, sino que acoge leyendas y creencias populares, recrea el habla de los negros y zahiere el machismo criollo: *La venganza del cóndor* (1924), *Danger de mort* (1926), *Si Loti hubiera venido* (1927) y *Couleur de sang* (1931).

Ventura pertenece a una generación crucial en la madurez de la historia, la arqueología, la crítica literaria, la filosofía y la ciencia en el Perú, con-

temporáneo: la del Novecientos, la de Riva-Agüero, Francisco García Calderón, V. A. Belaunde, Julio C. Tello, Oscar Miró-Quesada (*Racso*), Hermilio Valdizán, Luis Fernán Cisneros y J. Gálvez, la mayor parte de ellos abocados, en prosa armoniosa y elegante, a formular interpretaciones de la trayectoria nacional y meditar sobre el futuro del Perú y América Latina.

En la poesía, descuella en el momento modernista José Santos Chocano (Lima, 1875 - Santiago de Chile, 1934), difícil de encasillar por su romanticismo epigonal, su gusto por la ornamentación grandilocuente (adversa al matiz y la sutileza interior de la óptica modernista) y su rechazo a lo que él creía modernista, reduciéndolo de modo esquemático a ciertos rasgos de *Azul* y *Prosas profanas* de Darío: afrancesamiento, exotismo, morbidez "femenina" y "decadente". De todos modos, con destreza formal e inventiva metafórica, encarnó el interés por lo americano en la hora modernista, forjando como nadie la poesía novomundista (*La epopeya del Morro*, 1899; *El derrumbe*, 1899; *Alma América*, 1906), de resonancia continental, rastreable incluso en el *Canto General* de Neruda.

Dentro del marco post-modernista, de crisis y abandono del Modernismo, tuvo más vuelo la poesía nacional, con J. Gálvez, la música interior de Alberto Ureta, el misticismo complejo de César "Atahualpa" Rodríguez y la temática en parte "futurista" (máquinas y deportes) de los polirritmos de Juan Parra del Riego. Pero el gran poeta post-modernista, primer fruto maduro de la poesía peruana contemporánea, no es otro que José María Eguren (Lima, 1874-1942), uno de los mayores poetas del idioma en el tránsito del Modernismo al Vanguardismo. Simbolista, tejió un cosmos personal, lleno de matices y sugerencias trascendentalistas, hondamente onírico y feérico: *Simbólicas* (1911), *La canción de las figuras* (1916), *Sombra y Rondinelas* (incluidos en *Poesías*, 1929), y las prosas de sus *Motivos* (1930-1931).

El post-modernismo se generalizó hacia 1915, en Lima, Trujillo y Arequipa. La revista capitalina *Colónida* (1916) sintetizó la búsqueda pre-vanguardista de un nuevo mundo espiritual. Al frente de la revista hallamos al escritor que condensa, con brillo y lucidez ("epatando" al ambiente), el nuevo anhelo: Abraham Valdelomar (Ica, 1888-Ayacucho, 1919). Poeta, *croniqueur*, ensayista, dramaturgo y animador cultural de talento; primordialmente, cuentista versátil y sumamente expresivo que, luego de algunos relatos típicamente modernistas, inauguró con *El Caballero Carmelo* (1913) el abandono del exotismo y el artificio modernistas, orientándose hacia una narrativa genuinamente peruana.

Poesía vanguardista y post-vanguardista

Entre las dos guerras mundiales, la poesía peruana alcanzó su máximo esplendor hasta ahora. Monguió ha observado que no tuvimos escuelas vanguardistas (sólo en parte lo fue el indigenismo puneño de los hermanos Peralta; el activismo de Alberto Hidalgo y César Moro se dio fuera del Perú) y que nuestro vanguardismo resultó ecléctico (fusionando cubismo, futurismo, dadaísmo, creacionismo, ultraísmo, surrealismo, etc.) y heterodoxo (sin “des-humanizarse” en el sentido de Ortega y Gasset). A pesar de ello, o quizá justamente por ello, el Perú cosechó poemarios excelentes que le otorgan el cetro en la poesía vanguardista en español, y un lugar destacado en la poesía post-vanguardista.

Habría que recordar que en los años 20 actuaba una generación admirable, la del Centenario (conmemoración de la Independencia en 1921 y 1924), la cual profundizó las rutas abiertas por los novecentistas y confirió madurez a lo sociológico y político: C. Vallejo, J. C. Mariátegui, V.R. Haya de la Torre, Antenor Orrego, R. Porras Barrenechea, J. Basadre, L.A. Sánchez, L.E. Valcárcel, Gamaliel Churata, Mariano Ibérico, Honorio Delgado, etc. Le sucedió a fines de los años 20 y a lo largo de los años 30, una promoción conec-table a la “vuelta al orden” post-vanguardista: Martín Adán, José Diez Canseco, Estuardo Núñez, Aurelio Miró Quesada, Francisco Miró Quesada Cantuarias, Ciro Alegría, José María Arguedas, Francisco Izquierdo Ríos, Carlos Pareja Paz Soldán, Pedro Benvenuto, Alberto Tauro, Juan Ríos, Mario Florián, Augusto Tamayo Vargas, etc.

Sobresale en ese contexto uno de los poetas más geniales de este siglo: César Vallejo (Santiago de Chuco, 1892-París, 1938). Coronó la superación del Modernismo en *Los heraldos negros* (1919), efectuó la renovación más profunda y original de la poesía en castellano en *Trilce* (1922: fecha que cristaliza en el Perú el arribo absoluto de la Modernidad estética, el primer poemario totalmente “moderno”) y labró las muestras mayores de poesía “social” y “política” del siglo, en comunión honda (y no panfletaria ni “didáctica”) con la cosmovisión marxista, en *Poemas Humanos* y *España aparta de mí este cáliz* (publicados póstumamente: 1939). Además demostró talento para la narrativa, el teatro y el ensayo. Sin dejar de ser raigalmente peruano y americano, acaso más que ningún otro poeta del continente, Vallejo ejemplifica la inserción magistral de nuestras letras en el horizonte mundial.

El aliento vanguardista nutrió a tres grandes poetas de relieve a nivel hispánico: Carlos Oquendo de Amat (Puno, 1905-España, 1936) con un poe-

mario logradísimo en todos sus aspectos: *5 metros de poemas* (1927); César Moro (Lima, 1903-1956), máximo exponente del Surrealismo en la poesía castellana (escribió en español y francés); y Emilio Adolfo Westphalen (Lima, 1911), con dos poemarios fulgurantes que asimilan heterodoxamente el automatismo surrealista: *Las islas extrañas* (1933) y *Abolición de la muerte* (1935). Habría que añadir los aciertos poéticos de los desiguales Alberto Hidalgo y Alejandro Peralta, y del “taquicárdico” Xavier Abril.

A la “aventura” vanguardista, según Guillermo de Torre sucedió la “vuelta al orden”, es decir, el post-vanguardismo, preparado a fines de los años 20 y generalizado a partir de 1930. El giro puede notarse en la evolución de Vallejo de *Trilce* a *Poemas humanos*, pero se torna más nítido en voces que cuajan durante la vuelta al orden: los hermanos Ricardo y Enrique Peña Barrenechea. Aquí descuella un poeta de mensaje universal, de los mejores de América Latina: Martín Adán (Rafael de la Fuente Benavides, Lima, 1908-1985). Luego de su precoz vanguardismo de los años 20 (*La casa de cartón*, 1928), se lanzó a la búsqueda del Absoluto con virtuosismo cultista y perfección formal (*La rosa de la espinela*, 1939, *Travesía de extramares*, 1950), y con turbulencia agónica y abismal (*Escrito a ciegas*, 1961; *La mano desasida*, 1964; *La piedra absoluta*, 1966; y *Diario de poeta*, 1975).

Los poetas surgidos en los años 30 subrayan la “vuelta al orden”, inclinándose por lo “social” y “político”, lo regional y cotidiano: Luis Valle Goicochea, A. Tamayo Vargas, el nativismo de corte neo-popularista (eco de García Lorca y Nicolás Guillén) de Mario Florián (Cajamarca, 1917) y el monumental proyecto creador —signado por un ideal clasicista enriquecido por la herencia simbolista y surrealista— del poeta y dramaturgo Juan Ríos (Lima, 1914).

Regionalismo y realismo maravilloso

La larvaria “modernización” del Perú estorbó que cristalizara la *nueva narrativa* en los años 20 y 30. Hubo tentativas, una de alta calidad artística (*La casa de cartón* de Martín Adán), otras sin cuajar pero con ribetes de genialidad (*El Pez de Oro* de Gamaliel Churata, *Escalas* y *Contra el secreto profesional* de Vallejo), y otras de decidido espíritu innovador (Adalberto Varallanos, César Falcón, Xavier Abril, José Eulogio Garrido, Carlos Pareja Paz-Soldán y Rosa Arciniega). Pero, al igual que en el resto de Hispanoamérica, la nueva narrativa no se instaló a cabalidad hasta después de 1945, predominando en los años 20-30 la narrativa de temática regionalista. El Regiona-

lismo de estilo realista (recursos narrativos del siglo XIX) genera en los países andinos el Indigenismo, instalado en el Perú con *Cuentos andinos* (1920), de Enrique López Albújar (Chiclayo, 1872-Lima, 1966), otrora narrador modernista de mediano interés. Habría que añadir la narrativa de la Amazonía: Arturo D. Hernández, Francisco Izquierdo Ríos y Fernando Romero.

Realista en lo esencial, pero abocado a la narrativa urbana (forjador de esta veta entre nosotros), el retrato de mulatos y personajes del pueblo con su replana, y la radiografía de la burguesía, destaca el talentoso narrador José Diez Canseco (Lima, 1904-1949), con *Estampas mulatas* (1930), *Suzy* (1930) y *Duque* (1934).

El paso del regionalismo realista a la nueva corriente hispanoamericana del Realismo Maravilloso o Mágico, advino con dos extraordinarios escritores, de los mejores de la narrativa hispanoamericana: Ciro Alegría (Huamachuco, 1909-Lima, 1967) y, sobre todo, el genial José María Arguedas (Andahuaylas, 1911-Lima, 1969). Comenzaron en 1935 con *La serpiente de oro* y *Agua*, respectivamente; prosiguieron con *Los perros hambrientos* (1938) y *El mundo es ancho y ajeno* (1941), el primero, y con *Yawar Fiesta* (1941), *Los ríos profundos* (1958), *La agonía de Rasu-Ñiti* (1962), *Todas las sangres* (1964) y *El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo* (póstumo: 1971), el segundo. Los une la visión “desde adentro” del Ande y el deseo de retratar “todas las sangres” del país, anhelando una fusión que preserve las raíces “profundas” indígenas, lo mágico y comunitario. Por su parte, Arguedas exploró con maestría la “quechuzación” del español, híbrido idiomático afín al mestizaje de nuestras artes plásticas desde el siglo XVII; además, fue el mejor poeta en lengua quechua de este siglo: *Katatay* (1972). (Otro poeta quechua de valía: Andrés Alencastre, *Kilko Waraka*).

Generación del 45/50

Hacia 1945, de ahí que sea preferible hablar de Generación del 45 (y no del 50, como suele hacerse), brotó una hornada que enriqueció las líneas ya establecidas de la poesía peruana contemporánea. Cobró relieve una esquemática oposición entre poetas “puros” y “sociales”, a la postre nociva (por el esfuerzo de desencarnarse de los primeros, y el descuido estético de los segundos) y válida más para las declaraciones que para los poemas memorables, éstos felizmente nutridos de belleza y experiencia social a la vez. Lo cual puede constatarse en la versatilidad de Jorge Eduardo Eielson, artífice impecable de *Reinos* (1945) pero también desolado náufrago de *Habitación*

en Roma (1976) y angustiado inmolador de la palabra (varios experimentos "visuales" y abandono de la escritura poética); en la densidad artística de Javier Sologuren y Blanca Varela; en la evolución por textos "puros" y "sociales", de Juan Gonzalo Rose, Washington Delgado, Alejandro Romualdo y Pablo Guevara, culminando los dos últimos en una notable experimentación, Romualdo con lo "visual" y Guevara con una narratividad y turbulencia formal (nutrida de la poesía inglesa contemporánea) que sirve de enlace con la poesía de los años 60 y 70. ¿Cómo separar lo "puro" y "social", además, en dos voces que escarnecen la burocracia y la alienación: Carlos Germán Belli, con un estilo intransferible, aplaudido internacionalmente, que busca "asir" la forma clásica asfixiado por el mundo contemporáneo; y Pedro Cateriano, con su tono peculiar, entre afable e irreverente?

El aporte de los narradores de esta generación ha sido crucial para nuestra tradición literaria, al fundar la *nueva narrativa*, con recursos y perspectivas propios de esta centuria, y ya no del siglo XIX. Cuaja el Realismo Maravilloso o Mágico, con Eleodoro Vargas Vicuña y Manuel Scorza (tardíamente dado a conocer como novelista, en los años 70). Se instala la corriente más vigorosa de nuestra nueva narrativa: el Neorrealismo, con Julio Ramón Ribeyro, Mario Vargas Llosa, C. E. Zavaleta, Enrique Congrains y Sebastián Salazar Bondy (dotado para todos los géneros literarios, el mayor animador cultural de entonces). También fructifica la literatura fantástica y de prosa cultivada con esmero borgiano: José Durand y Luis Loayza.

El máximo cuentista de esta generación, celebrado como el más grande del Perú y uno de los mejores de Hispanoamérica, se llama Julio Ramón Ribeyro (Lima, 1929). El monumento de *La palabra del mudo* (3 vols., con cuentos de 1952-1977) enhebra una imagen bastante completa de nuestra heterogeneidad socio-cultural, aunque predomina el ámbito urbano y la pequeña burguesía, y brilla su retrato de la zona *lumpen* y marginal. Además de la veta neorrealista, cultiva la literatura fantástica. No ha llegado a cuajar como novelista (resulta interesante su primera novela: *Crónica de San Gabriel*, 1960) y dramaturgo, pero acierta en sus sugerentes *Prosas apátridas* (1975, aumentadas, 1978). Su falta de habilidad en las nuevas técnicas narrativas (aspecto en el que lo superan claramente los cuentistas Zavaleta y Vargas Vicuña, y los novelistas Vargas Llosa y Bryce), no debe ocultar que posee en alto grado lo sustancial para ser un escritor genuinamente contemporáneo: cosmovisión y sensibilidad teñidos de frustración, escepticismo, ironía sublevante.

Formado en el marco generacional del 50 (su primer libro es de 1959: los cuentos de *Los jefes*), Mario Vargas Llosa (Arequipa, 1936) es uno de los

novelistas hispanoamericanos de mayor genio creador. Maduró precozmente: *La ciudad y los perros* (1963, la primera novela peruana completamente “moderna” en recursos expresivos), *La casa verde* (1966), *Los cachorros* (1967) y *Conversación en la Catedral* (1969) lo ungieron como uno de los protagonistas del boom de la novela hispanoamericana de 1962-1969, el más característicamente neorrealista del grupo, con una enorme influencia técnica en todo el ámbito hispánico. Sus novelas posteriores, excepción hecha de la más ambiciosa de todas, *La guerra del fin del mundo* (1981, quizá el retrato más agudo que se haya hecho de la heterogeneidad sociocultural de América Latina), abandonan el designio de labrar “novelas totales” por la reelaboración (honda, problemática, irónica) de formas y géneros “subliterarios” o “extraliterarios”: la farsa en *Pantaleón y las visitadoras*; 1973; el melodrama en *La tía Julia y el escribidor*, 1977; la proyección histórico-política en *Historia de Mayta*, 1984; la narrativa policial en *¿Quién mató a Palomino Molero?*, 1986; y el relato erótico, en *Elogio de la madrastra*, 1988. Reelaboración que acoge, en un juego de tramas dobles o múltiples, una reflexión sobre la naturaleza de la ficción, incluyendo la fascinación por la etnoliteratura, por la tradición oral: *El hablador* (1987).

Últimas Décadas

El período 1960-1974, dentro de un clima socio-político e ideológico de carácter innovador y febril (recordemos el impacto de la revolución cubana, las guerrillas, la revolución cultural china, el mayo francés del 68, la “contracultura” juvenil, la beatlemania, la matanza de Tlatelolco, los gobiernos de Velasco o Allende, etc.) se caracterizó por la efervescencia creadora. A nivel latinoamericano, destacó el auge del boom de los novelistas, pero en lo concerniente a las nuevas voces, en el Perú sobresalió el empuje de los poetas, tan cuantioso y múltiple que en sólo 15 años (según Ortega y Gasset, lapso adecuado para una sola generación) presencié dos hornadas con pretensiones generacionales, las llamadas “Generación del 60” y “Generación del 70”, formadas por poetas nacidos a fines de los años 30 y durante los años 40.

Varios poetas de la “Generación del 60” poseen una modernidad “moderada”, conectable a la herencia hispánica, francesa y aun italiana: Javier Heraud (Lima, 1942-Puerto Maldonado, 1963, poeta-guerrillero símbolo del 60), César Calvo, Ricardo Silva-Santisteban, Juan Ojeda y Marco Martos. Sin embargo, de mayor trascendencia para la poesía posterior, ha sido la renovación profunda del lenguaje poético, en una especie de “segunda aventura vanguardista” (apoyada en la modernidad de lengua inglesa y ya no en la francesa

que había privilegiado el vanguardismo de los años 20), efectuada por Antonio Cisneros (*Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, 1968), Rodolfo Hinostroza (*Contra Natura*, 1971) y Luis Hernández.

Dicha exploración de cuño vanguardista fue radicalizada por la mayoría de los poetas de la Generación del 70, varios de ellos animadores de grupos o revistas con formulaciones atrabiliarias y parricidas en 1967-1973, en particular el Movimiento Hora Zero, y la revista *Estación reunida*: Enrique Verástegui (*En los extramuros del mundo*, 1971), Abelardo Sánchez León (*Rastro de caracol*, 1977) José Rosas Ribeyro, Jorge Pimentel, Juan Ramírez Ruiz, Tulio Mora, Luis La Hoz, José Watanabe, etc.

En 1960-1974 surgieron varios narradores de calidad, pero no hubo "deseos generacionales" en ellos, a tal punto que una formidable revista, *Narración*, asumió una postura ideológica (revolucionaria) y no una demarcación generacional. Consignemos la aparición de Alfredo Bryce Echenique (de figuración continental merced a su humor felicísimo para desmitificar tanto a la burguesía como al izquierdismo de los intelectuales latinoamericanos: *Un mundo para Julius*, 1971; *La vida exagerada de Martín Romaña*, 1981), Miguel Gutiérrez (*Hombres de caminos*, 1988), Gregorio Martínez (*Canto de sirena*, 1977), Edgardo Rivera Martínez, Eduardo González Viaña, Luis Urteaga Cabrera, José Antonio Bravo, José Hidalgo, José Adolph, Marcos Yauri Montero, Augusto Higa, etc.

El clima sociopolítico e ideológico de América y el mundo varió considerablemente de 1975 en adelante. En nuestras letras, observamos una tendencia a la "vuelta al orden" en la poesía (verbigracia, Eduardo Chirinos) y en el cuento (Luis Enrique Tord, Oscar Colchado, Cronwell Jara, Alonso Cueto, etc.), aunque vemos prolongarse la efervescencia en las búsquedas de Kloaka y Asalto al Cielo y en el desborde erótico y tanático de la poesía femenina, desatado éste por autoras que podrían, cronológicamente ubicarse en la generación del 70: María Emilia Cornejo y, sobre todo, Carmen Ollé.

(En: César Pacheco Vélez, editor. *Perú promesa*. Lima, Universidad del Pacífico, 1988; pp. 282-287. A partir del párrafo dedicado a Vargas Llosa, hemos reproducido la parte final —por ser más desarrollada y actualizada— del artículo: "150 años de literatura", del Suplemento Especial al cumplir su sesquicentenario el diario *El Comercio*; Lima 4 mayo 1989; p. 53).

II

MARIATEGUI EL AMAUTA MULTIPLE

VIGENCIA DE MARIATEGUI

Conmemorando el cincuentenario de la muerte de José Carlos Mariátegui, el Centro de Documentación y Estudios "J.C. Mariátegui" diseñó en 1980 un amplio programa editorial, consistente en diversos volúmenes de homenaje dedicados a diferentes aspectos de la obra del Amauta. El primero en hacerse realidad encara la labor de Mariátegui como crítico de arte y literatura: *Mariátegui y la Literatura* (Lima, Edt. Amauta, 1980; 196 pp.).

La profundidad y penetración de este conjunto de estudios se adecúa notablemente a la reflexión del gran marxista peruano, en cuanto contempla la inserción del arte y la literatura dentro de la problemática general de la cultura y la sociedad. En este sentido, enfocar los factores estéticos en sí mismos, desde una perspectiva circunscrita a los datos "estrictamente" artísticos o literarios, sería abordarlos en su superficie, no dar cuenta de su enteraña social ni de sus complejas relaciones con la realidad histórica. Lejos de ello, Mariátegui, al examinar asuntos estéticos, ventila los más diversos factores (económicos, políticos, ideológicos, etc.) develando con habilidad extraordinaria las raíces histórico-sociales de la creación artística y literaria. De ahí que sus apreciaciones sobre arte y, mucho más, sobre literatura (que ocupan, según Adalbert Dessau, el 40% de sus escritos, reflejando un interés mayúsculo por la problemática estética, en una medida insólita dentro del marxismo hispanoamericano de su tiempo) constituyan, a la vez, luminosas indagaciones sobre la cultura, la dinámica social y el proyecto histórico, tanto a nivel nacional como internacional.

Esta visión integradora se percibe particularmente en el artículo de Antonio Melis, quien resume claramente el sentido del homenaje que los diver-

sos críticos del volumen rinden a Mariátegui: “se puede afirmar rotundamente que la estatura intelectual de Mariátegui aparece enormemente aumentada a medio siglo de su desaparición. Por un lado, todos los problemas que él analizó quedan al centro del debate científico e ideológico, comprobando la importancia de sus planteamientos. Por el otro lado, los nuevos rumbos tomados por la discusión teórica actual echan una nueva luz sobre algunos rasgos “heterodoxos” del pensamiento mariateguiano. En este caso, el presente ayuda a comprender, o por lo menos a valorar en forma más adecuada, el mismo pasado. Es una señal muy elocuente de la vitalidad persistente del pensador peruano... A cincuenta años de su muerte, Mariátegui nos aparece inmensamente más vivo que la gran mayoría de los personajes de su tiempo”. (p.p. 125 y 134).

Melis destaca los aportes de Mariátegui a una concepción marxista de la problemática cultural (amplitud e interés por las posiciones más diversas, reivindicación del papel de la imaginación, ligazón de la ideología con la organización social) que convierten a *Amauta* en “un acontecimiento único en la experiencia revolucionaria latinoamericana y, tal vez, no solamente latinoamericana” (p. 125). Por otro lado, su concepción política de un frente de fuerzas populares, su conciencia de que la interpretación marxista y la acción revolucionaria deben adecuarse a la “peculiaridad de cada situación nacional”, así como su “heterodoxia” (“esta heterodoxia no es otra cosa que la manera auténtica de relacionarse con el patrimonio marxista”, p. 132) e “irracionalidad”, demuestran la originalidad y vigencia de su óptica marxista.

Por su parte, Antonio Cornejo Polar subraya el carácter fundador de la crítica de Mariátegui, en cuanto logró situar el debate sobre una literatura peruana realmente nacional bajo nuevas coordenadas. Aunque disminuyendo los méritos de Riva-Agüero y Luis A. Sánchez, Cornejo Polar elogia la innegable mayor coherencia y organicidad epistemológica de Mariátegui, a tal punto que sostiene que con el *Amauta* “la crítica literaria peruana adquiere por vez primera un carácter científico” (p. 54).

Con eficacia Gerardo Mario Goloboff y, en menor medida, Atanas Stoikov (demasiado “ortodoxo” en su óptica marxista-leninista para calibrar la trascendencia de algunas consideraciones mariateguianas) abordan la originalidad de la concepción estético-literaria de Mariátegui, en muchos casos sorprendentemente actual. Analizando temas y libros específicos, Augusto Tamayo Vargas, Estuardo Núñez y Xavier Abril realizan comprobaciones similares de la fecundidad y vigencia del *Amauta*.

Finalmente, en un extenso y documentado estudio, Tomás Escajadillo caracteriza el indigenismo de "levadura socialista" de Mariátegui (tema en parte enfocado por Cornejo Polar, Melis, Stoikov, Goloboff y Abril), estimando que fue dicha modalidad la que encauzó la madurez del Indigenismo representada por Ciro Alegría y José María Arguedas. Particularmente fructíferas son sus observaciones sobre la convergencia entre Alegría y Mariátegui, al parecer mayor que la que unía a dicho novelista con la doctrina aprista.

(Dominical, 1 febrero 1981)

CHANG-RODRIGUEZ:

HETERODOXIA Y RELIGIOSIDAD DE MARIATEGUI

El trujillano Eugenio Chang-Rodríguez es uno de los estudiosos peruanos de mayor renombre internacional, con una trayectoria destacada como lingüista y crítico literario. Ha sido, entre otros cargos, presidente de la International Linguistic Association, editor asociado de *Hispania* y fundador numerario de la Academia Norteamericana de Lengua Española. En la actualidad enseña en la Universidad de New York, es uno de los editores de *Word* e integra el Directorio de la Liga Internacional de los Derechos Humanos.

Autor de varios libros de calidad (*La literatura política de González Prada, Mariátegui y Haya de la Torre*, 1957; *Latinoamérica: su civilización y su cultura*, 1983; co-autor de *Frequency Dictionary of Spanish Words*, 1964, *Collins diccionario inglés-español, español-inglés*, 1971, y *Spanish in the Western Hemisphere*, 1983), acaba de publicar *Poética e Ideología en José Carlos Mariátegui* (Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983; 238 pp.), importante contribución sobre la cual conversamos en su reciente visita a Lima.

Estilo e Ideología

- *Ud. que se ha interesado siempre por el estudio del léxico como una huella digital para la identificación del estilo de un autor, ¿por qué le ha dedicado tanta atención a la obra de Mariátegui y no a la de un escritor más dedicado al trabajo estilístico y la creación literaria?*
- Estando como Jefe del Programa de Estudios Latinoamericanos y posteriormente como Director de la Junta Directiva del Consorcio de Programas de Estudios Latinoamericanos de 120 universidades norteamericanas, me hallaba al tanto de lo que se investigaba en las Humanidades y en las Ciencias Sociales, que son componentes básicos de los estudios latinoamericanos. Mi interés aún en este amplio terreno es el estudio del contenido ideológico de la literatura. Y el elemento literario y el ideológico se aunan en Mariátegui, que hasta hace poco no ha sido considerado un creador.
- *Pero en su libro Ud. percibe muchas limitaciones artísticas en el joven Mariátegui.*
- Es verdad, pero el balance es positivo. Otros estudiosos le quitan todo valor, influidos por el mismo Mariátegui que desechaba su obra juvenil. A mi me pareció que era el momento que se pudiera apreciar y evaluar esta obra indicando tanto los puntos positivos como los puntos negativos, para poder trazar la trayectoria completa y ver cuánto pesaba la obra y la ideología juveniles en la obra y el pensamiento posteriores.
- *¿Además de su utilidad como fuente para comprender el desarrollo ulterior del Amauta, posee importancia artística en sentido estricto?*
- Creo que también tiene ese valor, porque a mí me parece, y Ud. lo debe saber, que el periodismo influye en el estilo, lo hace más directo, más económico, reduce las oraciones. Eso va condicionando el estilo del ensayo posterior de Mariátegui.

Estereotipos y Omisiones

- *Como todo gran escritor, Mariátegui ha padecido estereotipos y suscitado lecturas contradictorias. ¿Ud. cree que es el autor conocido adecuadamente, o demasiado desvirtuado y reducido a esquemas de carácter ideológico?*

- ¿Me pide un balance de la imagen de Mariátegui?
- *Sí, un balance de la recepción que ha tenido, porque un gran escritor influye a veces más por la imagen que se le adjudica que por la lectura directa. Se suele decir que un clásico es el autor que se cita sin haberlo leído, o que es más citado que leído.*
- Es verdad. Existen pocos comentarios de la obra juvenil de Mariátegui, porque hasta ahora sólo ha circulado una breve antología con escritos de ese período, publicada hace muchos años y con una introducción de apenas página y media. En cambio, hay varios, algunos muy buenos, trabajos sobre la obra posterior. Con relación a la obra madura se ha construido el estereotipo de la imagen de Mariátegui; y con relación a la obra juvenil se ha venido repitiendo de segunda mano que no era el valor y que era una etapa que se podía desechar de su producción total, a tal punto que no se la incluye en las llamadas *Obras completas*.
- *¿El desconocimiento de la etapa juvenil debe ser una de las causas principales de una lectura incompleta, superficial o engañosa de la obra madura?*
- Efectivamente.

Hacia la Teología de la Liberación

- *Tomemos como ejemplo el tema de la religiosidad de Mariátegui, que Ud. aborda con detenimiento en su libro. ¿Cuál era la posición del Amauta frente a la religión y cómo la han valorado los mariateguistas?*
- Ellos han interpretado que la religiosidad del Mariátegui juvenil se transforma en el apasionamiento por el cambio social, y la Revolución viene a ser el centro, la “nueva religión”. A mí me parece que es una exageración. Hay que considerar el elemento religioso que él arrastra desde su juventud, y que no se puede desvirtuar políticamente como se ha hecho hasta ahora. Tal vez lo que más se le aproxima es lo que se conoce con el nombre de Teología de la Liberación.
- *¿No tendría también similitudes con el caso de Vallejo, con la presencia del elemento religioso en su obra no obstante su adhesión al marxismo en Europa?*

- Indudablemente. Mariátegui es un marxista, pero un marxista hasta cierto punto heterodoxo, tan es así que los mismos marxistas del Kremlin al comienzo lo rechazaron y lo criticaron, y después tuvieron que cambiar los libros y aceptar la teoría de que había sido fundador del Partido Comunista y, en realidad, me parece que fue el fundador del Partido Socialista e indudablemente un marxista muy original y heterodoxo.

- *Ud. señala que Mariátegui anticipa la Teología de la Liberación, y precisamente Gustavo Gutiérrez, el gran ideólogo peruano de esa corriente, es un conocedor ferviente de la obra de Mariátegui, uno de los que más y mejor la han estudiado en el Perú.*

- Fue compañero de estudios de Javier, el hijo de Mariátegui. Creo que en Mariátegui se puede encontrar antecedentes de la teoría que defiende hoy día Gutiérrez.

- *Pero ¿quiénes prolongan la huella de Mariátegui? ¿los teólogos de la liberación o los marxistas-leninistas que se proclaman seguidores del Amauta? Esto le pregunto porque la religiosidad es una de las vetas de un pensador tan complejo y heteróclito como Mariátegui, quien todavía estaba en formación; de repente, como Unamuno, nunca iba a cuajar en un pensamiento sistemático o simplemente lo que pasó es que murió muy pronto.*

- Murió joven y era un hombre de contradicción y de combate como Unamuno. Su religiosidad es una zona de su obra; otra es el anarquismo, de ahí su hermandad espiritual como Sorel; otra es el elemento romántico antipositivista, que él recoge del tardío modernismo peruano (elemento que también actúa en Vallejo, como antes lo había hecho en González Prada).

Terminando esta conversación, le comenté a Chang-Rodríguez el libro de Pedro Trigo, con apéndice de Gustavo Gutiérrez, sobre José María Arguedas, en el que se demuestra que la posición de Arguedas tendía a una convergencia con la Teología de la Liberación de Gutiérrez. No por gusto Arguedas afirma, en *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*, que Vallejo era el comienzo y el fin, que Mariátegui fue quien lo introdujo al Socialismo pero éste no mató lo que había de mágico en su interioridad, que Gustavo Gutiérrez se parece a los dos Zorros y que cabe esperar el inicio de la era del dios liberador.

(Dominical, 15 enero 1984)

EL JOVEN MARIÁTEGUI

Juan Gargurevich Regal, ampliamente conocido por su labor como periodista (investigador autorizado, ha publicado dos libros sobre los medios de comunicación en el Perú), acaba de difundir una obra de singular interés: *"La Razón" del joven Mariátegui* (Lima, Edt. Horizonte, 1978; 165 pp.). Se trata de una obra que "revive, noveladamente" un período clave de lo que el propio Amauta llamó su "edad de piedra" (la anterior a su viaje a Italia): la fundación y dirección de "La Razón", de enero a agosto de 1919, "el primer diario de izquierda del Perú", cuya energía como "diario de combate" provocaría la intervención de Leguía, quien lo clausuraría y pocos meses después (en octubre) obligaría a Mariátegui a partir a Europa.

Los recursos de la novela son hábilmente utilizados por Gargurevich al servicio de una meta nada ficticia, labrando mucho más una biografía, una crónica o incluso una tesis (es decir, una conclusión obtenida gracias a una paciente investigación y a una documentada argumentación) que una novela. En esta dirección, son nítidas la dedicatoria del libro (a los "estudiantes de periodismo") y la recomendación del Jurado de Casa de las Américas, en 1977, para su difusión como texto para uso de los estudiantes.

Gargurevich propone la admirable precocidad de Mariátegui como modelo de lucidez crítica, conciencia revolucionaria y sentido periodístico, para los que anhelan erigirse en periodistas del futuro. De ahí que el párrafo final de su trabajo, parafraseando una frase de Mariátegui ("Mi vida es una flecha que ha de llegar a su destino..."), afirme, como sentenciando que al partir a Italia ya estaba expedito Mariátegui para superar su "edad de piedra": "Había fundado La Razón a los 25 años. Y su vida fue efectivamente una flecha que sigue hendiendo la historia rumbo a su destino, traspasando mentiras de mediocres, superando envidias, hiriendo al imperialismo, divulgando su lección revolucionaria". (p. 138).

Puesto que la tesis central de Gargurevich es que el "periodismo fue el puente que utilizó Mariátegui para acercarse a la realidad peruana... Examinando, hurgando en la vida diaria, Mariátegui se despojó de los prejuicios adquiridos en su contacto con los cronistas pequeño burgueses, sus compañeros de trabajo (de "La Prensa" y "El Tiempo"), y se acercó... a la realidad concreta que escuchaba de labios de los obreros... La culminación de ese proceso es la creación del diario La Razón". (pp. 7-8).

Con una estructura narrativa flexible, Gargurevich demuestra dicha tesis. Especialmente loable es la caracterización que realiza del periodismo de entonces, todavía inserto en el espejismo aristocratizante de la burguesía de la "Belle Epoque"; aquel periodismo que condena certeramente Mariátegui: "La frivolidad de algunos diarios metropolitanos ha encontrado cómica, ridícula y lamentable la actitud asumida ayer por las mujeres del pueblo... Los insustanciales periodistas criollos se esfuerzan en considerar los problemas sociales, más que con buen juicio, con buen gusto. Les desagrada todo lo que no es elegante, todo lo que no es mesurado, todo lo que no es bonito". (p. 90).

Dado el carácter demostrativo y pedagógico del relato, se comprende que Gargurevich haya optado por una narración de parte. Las descripciones, los diálogos y las peripecias obedecen, como temiendo cualquier ambigüedad, a una postura muy definida, favorable a la trayectoria de Mariátegui y opuesta al periodismo y la política reinantes. No hay la compleja caracterización psicológica ni la trama reinterpretable a que nos tiene acostumbrada la creación estética. Todo es preciso y cristalino: literatura de tesis, una de las formas preferidas por la actual "literatura de no ficción".

(Dominical, 20 agosto 1978)

PAGINAS MARIATEGUIANAS

El legado de José Carlos Mariátegui al desarrollo social, cultural y político del Perú y América Latina es de una vitalidad inusitada, sin duda el más fecundo y enriquecedor aporte procedente de la óptica marxista. Buena fe de ello brinda la inmensa bibliografía, a cargo de especialistas nacionales y extranjeros, que se ha ido acumulando sobre el Amauta, especialmente a partir de los años 50.

Dentro de ese conjunto bibliográfico, sobresale —cual filón medular, imprescindible— el cuantioso Fondo Editorial de la Empresa Editora Amau-

ta, admirable labor de la viuda y los hijos del autor de los 7 *ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Un Fondo Editorial con varios rubros: los veinte volúmenes de las Obras Completas en edición popular (donde ya han aparecido más de medio centenar de ediciones de los 7 *ensayos*, y casi todos sus tomos han sobrepasado la decena de ediciones); reproducciones facsimilares de las revistas *Amauta*, *Labor* y *Nuestra Epoca*; las Obras Completas en formato mayor (donde figuran dos tomos de correspondencia); la colección "Escritos juveniles", que completa, con la "edad de piedra", los volúmenes de las llamadas Obras Completas; y las series "Presencia y proyección de 7 *ensayos*" (siete volúmenes), "Presencia y proyección de la obra de Mariátegui" (ocho volúmenes), "50 aniversario de J.C.M." (cinco volúmenes) y "Perú-Mariátegui por Jorge Falcón" (seis volúmenes).

No tenemos noticia de un Fondo Editorial consagrado a un solo autor, hecho realidad por sus descendientes, que posea la magnitud de la Empresa Editora Amauta. Magnitud no sólo cuantitativa, en títulos y en reimpressiones de esos títulos; sino, también, cualitativa, debido a la alta calidad de los textos de y sobre Mariátegui.

Hace poco, la Empresa Editora Amauta ha incrementado su Fondo Editorial con dos nuevas contribuciones: el primer número de la revista *Anuario Mariateguiano* (237 pp.) y el libro *Mariátegui y Norka Rouskaya* de William W. Stein (185 pp.).

Anuario ejemplar

Se ha hecho realidad un antiguo deseo de los editores de la Emp. Edit. Amauta: una revista dedicada a "la difusión del pensamiento de José Carlos Mariátegui, al fomento de la investigación mariateguiana, a la actualización bibliográfica y al estímulo de la comunicación entre los estudiosos del Amauta del país y del exterior. Asimismo, a establecer vínculos formales con instituciones similares del país y del mundo".

Nítida expresión del anhelo de congregar los estudios nacionales e internacionales, constituye el que dirijan el *Anuario Mariateguiano* dos connotados especialistas, nuestro compatriota Alberto Tauro (autor de *Amauta y su influencia*, editor de los *Escritos juveniles-La edad de piedra* de J.C.M., prologuista de las *Obras Completas* de J.C.M., en fin uno de los mayores estudiosos de nuestras letras con numerosos aportes a la cultura peruana, sobresaliendo su monumental *Enciclopedia ilustrada del Perú*) y el italiano Anto-

nio Melis (editor de la *Correspondencia* de J.C.M. y autor de valiosos estudios sobre el Amauta, Arguedas y otros escritores peruanos).

Junto a ellos, destaquemos la presencia, como editores, de los dos hijos del Amauta más consagrados al Fondo Editorial: José Carlos y Javier Mariátegui Chiappe.

Honran el Comité Honorario personas que compartieron afanes e ideales con el Amauta: Anna Chiappe de Mariátegui, Xavier Abril, Emilio Romero, Antonio Navarro Madrid, Nicanor De La Fuente, Julio Portocarrero, Jorge Del Prado, Moisés Arroyo Posada y Gustavo Espinoza Rosales.

El comité de redacción está conformado por prestigiosos especialistas de diversas disciplinas, cual un espectro de colores nutrido por el prisma integrador de la multifacética obra del Amauta: Jorge Falcón, Estuardo Núñez, César Miró, Alejandro Romualdo, Tomás G. Escajadillo y otros.

Funcionan, además, un Comité Consultivo Nacional y un Comité Consultivo Internacional, ambos bastante nutridos (25 miembros en el nacional y 49 en el internacional) de estudiosos de diversas especialidades, enlazados por el espíritu unificador de Mariátegui. Como la nómina es muy numerosa, nos limitaremos a mencionar algunos nombres de reconocida trayectoria: los peruanos Gustavo Gutiérrez, Pablo Macera, Diego Meseguer y Aníbal Quijano; el argentino José Aricó; los norteamericanos William Stein y Harry Vanden; el búlgaro Atanás Stoikov y el francés Robert Paris.

Una participación tan nutrida de figuras de orientaciones diversas, en muchos casos con interpretaciones divergentes de J.C.M., patentiza la amplitud de criterio del *Anuario mariateguiano*, abierto a todos los aportes que —con solvencia intelectual o valor testimonial— se hayan hecho y seguirán haciéndose. Con acierto se ha evitado el adjetivo *mariateguista*, manipulado por tantas agrupaciones políticas de nuestro medio, desde las más moderadas hasta las más radicales de la denominada Izquierda. Conforme algunos han hecho en los estudios dedicados a Marx (optando por el vocablo “marxiano” frente al polémico y discutible “marxista”), han preferido una expresión alejada de toda utilización tendenciosa del Amauta, una expresión que sugiere el deseo de enfocar con fidelidad —en toda su complejidad— a Mariátegui, sin reducirlo a uno de los mariateguismos existentes: *mariateguiano*.

Este paso de lo *mariateguista* a lo *mariateguiano* nos parece urgente, indispensable. Mariátegui es el autor peruano más adulterado como “fetiche”

o “ídolo”, menos leído con ponderación y sensatez —a favor o en contra. Se impone recuperar su mensaje sin deformaciones, en toda su magnitud y heterogeneidad, al margen de dogmas y ortodoxias que lo encasillen.

Basta cotejar el *Anuario mariateguiano* con la otra revista que conocemos consagrada por entero a un autor peruano, para valorar el carácter ejemplar del *Anuario*. Invitamos a la comparación con el *Aula Vallejo* (13 números publicados en 1961-1974), que dirigió el español Juan Larrea, en la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Los indudables méritos de *Aula Vallejo* se veían disminuidos por la forma apasionada en que Larrea quería imponer su visión unilateral. Larrea pretendía (al igual que otros con los que debatía ásperamente: Georgette de Vallejo y Xavier Abril) “apoderarse” del mensaje del genial poeta para auto-proclamarse su intérprete principal.

El material del primer número de *Anuario mariateguiano* ilustra cabalmente la utilidad de una revista con las características señaladas. Consta de cuatro secciones: I. *Textos y documentos*: tres escritos que Mariátegui publicó en 1925-1928 en la revista italiana “Le Vie d'Italia e dell 'America Latina”, rescatados del olvido por Giovanni Casetta (quien anota sus conexiones con la obra en curso del Amauta); la edición, prologada y anotada con perspicacia por Alberto Tauro, de una correspondencia privilegiada para adentrarnos en el mundo interno de Mariátegui en un período clave (en el que va pasando del esteticismo “decadente” y “aristocrático”, a la emoción política revolucionaria), las cartas que remitió a su admiradora “Ruth” (nombre idealizador de Bertha Molina); cuatro cartas inéditas a Waldo Frank y una esquela inédita a Unamuno, prologadas por Antonio Melis (quien enriquece así su gran recopilación de la *Correspondencia* de J.C.M. en dos tomos).- II. *Ensayos*: análisis de la correspondencia entre Mariátegui y Vallejo, a cargo de Enrique Ballón Aguirre; de las relaciones entre Mariátegui y Unamuno, encarada por Francis Guibal; y de la amistad del Amauta con Waldo Frank, examinada por William Stein y Renato Alarcón.- III. *Testimonios*: traduciendo textos aymaras de Manuel Camacho Alqa y Eustaquio Rodríguez Aweranqa, José Luis Ayala adelanta piezas de una antología sobre Mariátegui en lenguas vernaculares.- IV. *Bibliografía*: 271 fichas de las ediciones existentes de los libros y folletos, incluyendo muestras antológicas, del Amauta.

Debemos destacar el esmero con que ha sido impreso el *Anuario mariateguiano*, visualmente realizado por 14 fotografías y 19 reproducciones facsimilares de la correspondencia J.C.M.

Danzar en el Cementerio

Un “escándalo” que sacudió a “todo Lima” fue el de la presunta “profanación” del Cementerio cuando la bailarina Norka Rouskaya, al mediar la noche del 4 de noviembre de 1917, danzó (o, mejor dicho, “expresó sus sentimientos con movimientos corporales”, como puntualiza William Stein) al compás de la “Marcha Fúnebre” de Chopin. El joven Mariátegui no sólo presencié la danza, sino que hizo las gestiones necesarias para la realización de “velada” tan singular; por lo cual padeció encarcelamiento y vituperios mil.

En su importante biografía del Amauta, Guillermo Rouillón juzgó decisiva la experiencia del “escándalo” del Cementerio en el proceso de maduración ideológica de Mariátegui: “A los pocos días fueron puestos en libertad Mariátegui y Falcón, la artista Rouskaya y el músico (el violinista) Cáceres... José Carlos empieza un nuevo ciclo. La verdad es que de la prisión sale totalmente distinto. Los días que permaneció en la cárcel fueron el pretexto para que el proceso de transformación que se venía operando en Mariátegui, empezara a manifestarse plenamente”. (*La creación heroica de J.C.M.*, tomo I, p. 196). Se trata de la evolución del esteticismo decadente de quien firmaba como Juan Croniqueur, hacia la emoción social y política de quien abandonaría ese seudónimo y enrumbaría hacia el Socialismo. También Alberto Flores Galindo ha remarcado el “escándalo” de la Rouskaya como la “desaveniencia más importante” entre Mariátegui y la sociedad oligárquica, estimando que la versión dada por Mariátegui del suceso era sincera (artículo “Juan Croniqueur”, incluido en la tercera edición de *La agonía de Mariátegui*).

La verdad de esas apreciaciones ha sido detenidamente documentada por William Stein en *Mariátegui y Norka Rouskaya*, mediante la reproducción y el comentario de buena parte de los escritos periodísticos que suscitó la presunta “profanación” del Cementerio. De modo meticuloso, Stein reconstruye los hechos, corrigiendo versiones posteriores (como la de Luis A. Sánchez) que circulan mucho y suelen citarse sin las enmiendas necesarias. Un trabajo riguroso, muy útil para sopesar los intereses y prejuicios de la Lima de la “República Aristocrática”, según la denominación impuesta por Jorge Basadre.

(Parte de este artículo fue publicado en: *Dominical*, 19 noviembre 1989)

MARIATEGUI Y LOS TIEMPOS REVUELTOS

A lo largo de su fecunda existencia, César Miró (Lima, 1907) ha sabido espigar —y almacenar y transmitir— una experiencia riquísima, atenta a acontecimientos decisivos y figuras capitales del Perú y el mundo. Su talento multifacético (periodismo, música, poesía, novela, ensayo, enseñanza, edición, teatro, radio, cine, televisión, etc.) le ha permitido asimilar, en forma privilegiada, la compleja aventura del siglo XX.

Nada más natural, entonces, que nos brinde un libro de recuerdos maceados por el tiempo, ahondados por la reflexión y recreados por encuadres de sabor novelesco (a modo de acuarelas, cuando no de aguafuertes): *Mariátegui, el tiempo y los hombres* (Lima Edt. Amauta, 1989; 201 pp.).

No se trata de un libro de memorias en sentido estricto, ni de una variante convencional de los recuentos autobiográficos. Miró es consciente de ello: "Hay una suerte de *hinterland*, de tierra de nadie entre la memoria y el sueño, unos territorios nebulosos, fríos y desiertos que no puedes transitar. Existe la realidad remota, corroída por óxidos y por hongos pertinaces, y la realidad presente. El memorioso borgiano debe aprender a diferenciarlos hasta percibir, de manera inequívoca, cuándo lo que has visto es memoria pura y en qué medida es olvido. Me engañaría a mí mismo si creyera que estoy escribiendo unas memorias y mucho más si me pusiera a jugar con las palabras, con cada circunstancia, eco, reflejo, con los conceptos y les llamara "antimemorias", que no significa absolutamente nada" (p. 51).

Ni los recuerdos rigurosamente ordenados ("Es imposible y además innecesario poner orden en los recuerdos", p. 24; "En el mecanismo memorialista suelen con frecuencia confundirse las épocas", p. 128), conforme al modelo de las Memorias de Saint-Simon; ni la refracción de las vivencias, al modo de las *Anti-memorias* de Malraux. Miró prefiere engarzar tiempos y hombres, al compás no sólo de la memoria, sino de la búsqueda de conexiones y sentidos, trazando paralelismos y contrastes esclarecedores.

Y lo hace con un deliberado sesgo "novelesco", poniendo al centro sus "vivencias personales", vividas y re-vividas al escribir (con resonancias explícitas de Proust y Joyce). Unas memorias con dimensión ficcional, así como hay novelas con componentes autobiográficos: "Deduzco que si la novela in-

corpora al personaje autobiográfico nada me impide insinuar un acorde novelesco en unas memorias. Es el mismo proceso, es la mitad del camino entre la crónica rigurosa y los fantasmas de la ficción, fantasmas de seres vivos, criaturas que son uno mismo, su contrafigura, como en los maniqués teatrales, su reflejo" (pp. 124-125).

Lo que presta cohesión a su "fluir memorioso" es la auto-definición de Miró como integrante de la Generación de la revista *Amauta*. El magisterio de José Carlos Mariátegui, director de publicación tan admirable (en la que colaboró Miró, siendo menor de edad), funciona como el proustiano sabor de la magdalena para ex-traer el "tiempo perdido" y para intentar "recobrarlo" en aras de que alumbré estos tiempos revueltos.

En el volumen Miró levanta un "registro de personas que quiero" (p. 115); entre ellas, Eguren (nos ofrece una interpretación de su obra, en especial de "Los reyes rojos"), López Albújar, Valcárcel, Basadre, Vallejo, César Falcón, Huidobro, Neruda, Barbusse, Ionesco y Dos Passos. Al lado un registro de sucesos de trascendencia histórica: las guerras mundiales, la revuelta mexicana, la revolución rusa, el oncenio de Leguía, la guerra civil española, el velascato, la actual demencia terrorista, etc.

Y como eje, como fuerza motriz del conjunto, el diálogo continuo entre sus vivencias y los años de la revista *Amauta*, con Mariátegui al centro (rodeado de publicaciones y lecturas iluminadoras: *Tempestad en los Andes* de Luis E. Valcárcel, *Los reyes rojos* de Eguren, etc.).

El homenaje brota vivificador: "No olvidaré a José Carlos, su casa, la gente que reconocía en él al más puro y comprometido pensador peruano. [...] José Carlos tenía ese raro don de comunicarse, de transmitir su fervor a quienes se acercaban a él. No preguntaba cómo pensábamos, qué tendencias provocaban nuestra simpatía, de dónde procedíamos. Pero estar allí, rodeando su silla de ruedas, era ya adquirir un compromiso. Un compromiso en la preocupación por el Perú, en las inquietudes derivadas de nuestros defectos seculares [...]. Después de más de cincuenta años de expresadas sus proposiciones, su análisis esencial de nuestros males sigue estando vigente. [...] José Carlos abrió el camino. Si otros pensadores, como González Prada, tuvieron una misión de arietes, una función demoledora y anárquica, Mariátegui es quien proporciona los materiales, las armas y las técnicas, el diagnóstico, en suma, que nos permite pensar en la posibilidad de una sociedad mejor" (pp. 41-42).

Examinando el “mariateguismo” de la izquierda actual, y sobre todo la crueldad de los terroristas (que se autorrotulan “mariateguistas” o “seguidores” del partido fundado por Mariátegui), Miró anhela recobrar el ejemplo del Amauta, el auténtico mariateguismo: “Hay que recuperar el verdadero rostro de José Carlos Mariátegui para evitar desenfrenos mayores, teorías superadas que pretenden restablecer el orden a sangre o fuego. [...] No me imagino a este hombre tramando conjuras para destruir a un país que amaba tanto. Su acento no es de odio [...] Porque el creador de un estado de ánimo de permanente vigilia por el Perú se me aparece ahora, madurado mi juicio, como el más legítimo humanista peruano de este siglo” (pp. 152, 153 y 195).

(*Dominical*, 21 enero 1990)

ACTUALIDAD DE PASTERNAK

En estos días se celebra el centenario del nacimiento de Boris Leonidovich Pasternak (Moscú, 1890 - Peredélkino, 1960), uno de los autores rusos de mayor actualidad.

Actualidad ganada no por sus méritos literarios propiamente dichos, aunque éstos no sean desdeñables, pero —juzgados a escala mundial, dentro del panorama tan dinámico de las letras contemporáneas— tampoco nada extraordinarios, ni capaces por sí solos de tornar a Pasternak un clásico de nuestro tiempo. Apuntemos que fue un moderado cultor de la poesía futurista (*Un mellizo en las nubes*, 1914; *Más allá de las barreras*, 1917; y el aporte personal de *Mi hermana la vida*, 1922) y un frustrado canto épico de temática político-social (*El año 1905*, 1925-1926; y *El teniente Schmidt*, 1926-1927); y, sobre todo, fue el novelista de un amplio mural de Rusia antes y después de la Revolución, desigual artísticamente (sofocado por el deseo de empinarse hasta el modelo inalcanzable de *La guerra y la paz* de Tolstoi), pero con varios personajes caracterizados con calor humano: *El doctor Zhivago* (1957).

La actualidad de Pasternak, específicamente de *El doctor Zhivago*, procede de la honestidad con que Pasternak desnudó hace más de tres decenios los errores y las tinieblas del régimen soviético, los mismos que empiezan a ser fustigados y combatidos por Gorbachov y la Perestroika. Los sucesos que están modificando tan profundamente a Europa Oriental confieren una vigencia palpitante a una novela que fue duramente condenada por la Unión de Escritores Soviéticos, la cual prohibió su publicación, viéndose obligado Pasternak a imprimirla en Italia en 1957. Culpado de “desviacionista” y de “denigrar” la revolución, *El doctor Zhivago* fue traducido a muchos idiomas, granjeándole rápidamente —en 1958— el Premio Nobel de Literatura a Pasternak (el factor político antisoviético pesó más que el artístico, para esta “consagración”).

Citemos un pasaje ilustrativo de la capacidad crítica de Pasternak: “Yo creo que la colectivización ha sido una medida falsa, fracasada, y que el error no podía reconocerse. Para esconder el fracaso era necesario usar de todos los medios del terror para que la gente perdiera la costumbre de juzgar y pensar, para obligarla a ver lo que no existía y demostrarle lo contrario de lo que era evidente”. (Parte 16, cap. 2). Ese descalabro económico precisamente ha precipitado en los últimos años la Perestroika.

En varios momentos de *El doctor Zhivago*, Pasternak ataca el dogmatismo de los políticos marxistas. Por ejemplo, al escuchar a un personaje recitar el cliché de que el marxismo “es una ciencia positiva, una doctrina de la realidad, de la situación histórica”; Zhivago replica agudamente: “El marxismo es demasiado poco dueño de sí mismo para ser una ciencia. Las ciencias tienen equilibrio. ¿El marxismo y la objetividad? No conozco corriente más replegada en sí misma y más apartada de los hechos que el marxismo. Todos tienen la manía de verificar sus ideas en la experiencia, y, en cambio, los hombres de gobierno, por mantener la leyenda de la propia infabilidad, hacen cualquier cosa por volverle la espalda a la verdad. Desprecio la política. No me gustan los hombres que no aman la verdad”. (Parte 8, cap. 4).

Persuadido de que la verdad no puede sojuzgarse perpetuamente, Pasternak concluye *El doctor Zhivago* prediciendo un futuro de libertad: “La victoria (en la segunda guerra mundial) no había traído consigo ni la luz ni la libertad que esperaban para después de la guerra, como habían pensado. Pero esto no tenía importancia: el presagio de la libertad estaba en el aire, en los años de la posguerra y constituía su único contenido histórico”. (Parte 16, cap. 5). Estamos viendo cómo empieza a cumplirse el anuncio de Pasternak. Ojalá que sirva a nuestros marxistas del Perú y América Latina de alerta y

escarmiento, para que no repitan los errores de sus modelos (URSS, China, etc.) desarticulando nuestros países, ya de por sí —arrabales tercermundistas— bastante descalabrados ...

El dogmatismo marxista, como todo dogmatismo, termina adulterando el núcleo valioso de su credo y tiranizando (vanamente a largo plazo, pero con resultados nefastos a corto o mediano plazo) la realidad, amordazando la libertad de pensamiento y de expresión, cegando la mente y el corazón de sus seguidores. Lo terrible es que suelen ser los dogmáticos, junto con los políticos ambiciosos que usufructúan los dogmas, los que gobiernan a los pueblos, y no los espíritus críticos y creadores. En lugar de Marx, regenta el poder Stalin o Mao.

Pensemos que en nuestro país, los terroristas y los políticos de Izquierda (en muchos casos de Sinistra) gustan declararse “mariáteguistas”, pero carecen de la amplitud de criterio de Mariátegui, un auténtico marxista crítico y creador que supo observar sin recetas la realidad del Perú y el mundo en sus extraordinarios artículos y ensayos. Estudiosos como Melis, Aricó y Flores Galindo, entre otros, han examinado cómo padeció Mariátegui ataques de los marxistas “ortodoxos”.

Es curioso que el Perú haya engendrado los grupos marxistas de dogmatismo más extremo de América (que ahora desangran al país), a la vez que las figuras más creadoras del marxismo en el continente: Mariátegui, cima ideológica, uno de los mayores ensayistas del idioma; y Vallejo, probablemente el poeta que mejor ha expresado la cosmovisión marxista a nivel mundial. El marxismo de Mariátegui y Vallejo resulta admirable; y lo es porque evita el dogmatismo y sabe reelaborar la dimensión religiosa del ser humano, con muchos rasgos de los profetas y el Evangelio (precisamente Pasternak se apartó del marxismo dogmático y reencontró las verdades hondas del cristianismo; el marxismo “abierto” de Mariátegui y Vallejo redefine antropocéntricamente la esperanza bíblica).

Terminemos con una cita de Vallejo, de un artículo publicado en *Varietades* en 1929 (que pasó a formar parte de *El arte y la revolución*): “Hay hombres que se forman una teoría o se la prestan al prójimo, para luego tratar de meter y encuadrar la vida, a horcajadas y a mojicones, dentro de esa teoría. La vida viene, en este caso, a servir a la doctrina, en lugar de que ésta —como quería Lenin— sirva a aquella. Los marxistas rigurosos, los marxistas fanáticos, los marxistas gramaticales, que persiguen la realización del marxismo

al pie de la letra, obligando a la realidad histórica y social a comprobar literal y fielmente la teoría del materialismo histórico —aun desnaturalizando los hechos y violentando el sentido de los acontecimientos— pertenecen a esta clase de hombres. [...] Su aceptación y acatamiento al marxismo, son tan excesivos y tan completo su vasallaje a él, que no se limitan a defenderlo y propagarlo en su esencia —lo que hacen únicamente los hombres libres— sino que van hasta interpretarlo literalmente, estrechamente. Resultan así convertidos en los primeros traidores y enemigos de lo que ellos, en su exigua conciencia sectaria, creen ser los más puros guardianes y los más fieles depositarios. Es, sin duda, refiriéndose a esta tribu de esclavos que el propio maestro se resistía, el primero, a ser marxista”.

(Dominical, 11 febrero 1990)

FLORES GALINDO EN LA RUTA DEL AMAUTA

Decir que Alberto Flores Galindo (Callao, 1949) es uno de los mejores historiadores peruanos en actividad, así como uno de los ensayistas más lúcidos de la “realidad nacional” y la “escena contemporánea”, sería limitarse a sintetizar un consenso bastante generalizado. Pocos libros de la década de los 80 tan importantes como *Buscando un Inca* (ganador del Premio Ensayo Casa de las Américas 1986); pocas teorizaciones tan fecundas y esclarecedoras, como la que él va formulando sobre la *utopía andina*. Y su producción incluye, además, aportes considerables al estudio de la historia regional del Sur andino, el levantamiento de Túpac Amaru II, la sociedad colonial (*Aristocracia y plebe*), la República Aristocrática, las ideas socialistas y comunistas en el Perú, temas actuales (*Tiempo de plagas*), etc.

No se trata, pues, de un juicio dictado por la amistad de quienes nos preciamos de haber compartido las aulas universitarias —y las lecturas e inquietudes de esa década “maravillosa” que fue la del 60— con “Tito” Flores

Galindo. Constituye un reconocimiento incontrastable de sus méritos intelectuales (enriquecidos por su calidad humana y solidez moral) que lo enaltecen como una de las voces más destacables de la "Generación" surgida hacia 1968/70. Generación nutrida de anhelos revolucionarios que fue decisiva en la conversión de la hasta entonces minúscula izquierda peruana, en una fuerza política de peso subversivo y/o electoral. Resulta notable cómo Flores Galindo ha sabido asumir la prédica marxista, sin abdicar del espíritu crítico y la atención prioritaria a una realidad que hay que analizar, interpretar y transformar sin dogmas ni esquemas previos. De ahí su independencia frente a las organizaciones partidarias y los grupúsculos armados; sus ojos y su mente abiertos al matiz y al dinamismo de los hechos, a la creatividad de los procesos sociales.

Esa postura le ha permitido entender a cabalidad a José Carlos Mariátegui. Por cierto que la lectura del Amauta debe haber influido, a su vez, en la apertura crítica de Flores Galindo. Y los nexos entre maestro y discípulo han sido tan estrechos, que Flores Galindo (a pesar de su sólida formación universitaria y su prolijidad en el dominio de las fuentes y la bibliografía, tan diversas de la estirpe anti-académica del Amauta) ha adquirido la concisión y la fluidez del autor de ensayos y artículos periodísticos: frases cortas, apuntes sugerentes, agudeza, citas sin frondosidad académica, tono polémico, etc. El fruto es una curiosa síntesis de erudición y escritura palpitante, una especie de Basadre volcado en el estilo de Mariátegui.

Un volumen da cuenta de su sintonía con el Amauta: *La agonía de Mariátegui*, trabajo fundamental que, en su tercera edición (Lima, Instituto de Apoyo Agrario, 1989; 235 pp.), trae como segunda parte una compilación de artículos sobre Mariátegui: "Años de iniciación: Juan Croniqueur, 1914-1918", "Para situar a Mariátegui", "Mariátegui y el movimiento obrero", "Los predios del alma", "El mariateguismo: aventura inconclusa" y "Sobre las fuentes". El conjunto aborda con perspicacia la vida y la obra de Mariátegui, a lo largo de cada una de sus fases y "polémicas"; también, traza un "estado de la cuestión" y un examen de las fuentes bibliográficas.

Flores Galindo muestra que, si Mariátegui se yergue como el "marxista más original que ha producido la cultura latinoamericana" (p. 9), fue en virtud de que adoptó el marxismo sin dogmatismo, dispuesto a re-pensarlo desde la realidad nuestra: "Mariátegui acabó elaborando una manera específica —peruana, indoamericana, andina— de pensar a Marx y, como siempre, precisamente por ser más peruano se convirtió en universal; de manera que consiguio proponer un marxismo tan diferente como el de Gramsci y el de Lukacs,

y tan valioso como ambos, gracias a lo cual el Perú recién comenzó a figurar en la geografía del socialismo". (p. 23).

La diversidad de lecturas que ha suscitado Mariátegui, tratando de encastrarlo ora como "marxista-leninista-stalinista", ora "trotskista", ora "maoísta", ora "gramsciano", ora "compañero" del Haya de la Torre anti-imperialista, ora "precursor" del "eurocomunismo", etc., todas ellas basadas en unas cuantas citas o actos del Amauta, en desmedro de otros; conduce a Flores Galindo a una propuesta sensata y urgente: "Un pensamiento que reúne todas las complejidades que he reseñado, sólo puede ser entendido históricamente. Es decir, leyéndolo tal y como fue escrito: en el interior de su tiempo y en relación directa con las circunstancias que lo hicieron posible. Una lectura genética, que parte desde los textos de juventud, desde los primeros escauceos literarios —poemas incluidos— y que llegue hasta los textos políticos, sin prescindir de los escritos literarios. Una lectura total, despreocupada por la cita y obsesionada en cambio por comprender al conjunto. Finalmente, una lectura que emplaza en la biografía y en la historia (historia del Perú e historia del socialismo) derive en un cierto efecto de distanciamiento, imprescindible para entender a un autor que sentimos demasiado próximo, confundido casi con nosotros mismos, con nuestras preocupaciones y angustias". (pp. 220-221).

Lejos de ser un marxismo de bibliotecas, el de Mariátegui se nutrió del trajín diario, de observar a la multitud. Fue un periodista y un ensayista, no un tratadista sesudo y orgánico; lo animaba una tarea política (de largo alcance en la forja de la "conciencia de clase" y la creación de condiciones revolucionarias) antes que teórica. Su marxismo fue una *aventura inconclusa*, y no sólo porque murió tempranamente (quedando como un "texto inacabado", p. 144), sino por una causa más honda y fructífera: "su pensamiento no constituía un sistema, un todo coherente y organizado a partir de ciertas referencias conceptuales y metodológicas. Su pensamiento era indesligable de su práctica y se iba construyendo, por lo tanto, día a día". (p. 215).

En consecuencia, sostiene Flores Galindo, con fervor de discípulo en la ruta del Amauta: "Por eso el mariateguismo es más un desafío para la izquierda peruana que un sólido sustento ideológico. Sería un abuso del lenguaje equipararlo con el leninismo, con el populismo, con el austromarxismo, con el luxemburguismo, porque no quedó como una teoría —tampoco era el propósito de su fundador— sino como el inicio de un largo camino o como una actitud que se definía por intentar articular socialismo y nación" (pp. 224-225).

A pesar de su complejidad y de su evolución, algunas constantes articulan la trayectoria de Mariátegui. De ahí que Flores Galindo condene, por ejemplo, la manipulación política de su relación con Haya de la Torre: "Ahora, algunos autores tratan de soslayar o atenuar estas discrepancias. Lo hacen con el propósito de gestar una aproximación entre la izquierda y el aprismo. Por eso imaginan una historia diferente. No es cierto. El pasado puede servir a la acción política, pero debemos tratarlo con algún respeto". (pp. 193-194).

Guiado por el deseo de propiciar una lectura de conjunto del Amauta, Flores Galindo ha confeccionado, con la co-autoría de Ricardo Portocarrero Grados, una útil antología de Mariátegui: *Invitación a la vida heroica* (Lima, Instituto de Apoyo Agrario, 1989; 450 pp.). En el prólogo, Javier Mariátegui Chiappe nos informa que su padre proyectaba un libro denominado *Invitación a la vida heroica*, y explica la importancia que para él tenía el heroísmo, la aventura, la fe, la emoción revolucionaria como "emoción religiosa" en que "los motivos religiosos se han desplazado del cielo a la tierra. No son divinos; son humanos, son sociales" (p. 13).

Nótese la afinidad de los títulos: *agonía*, el estudio; y *heroísmo*, la antología. Etimológicamente *agonía* "quiere decir lucha. Agoniza aquel que vive luchando: luchando contra la vida misma. Y contra la muerte" (antología, p. 263). Añadamos que, debido a ello, el personaje principal de una trama (del *agón* argumental) se llama *protagonista*, en pugna con el *ant-agonista*. Y todos sabemos que el protagonista por excelencia es el *héroe*.

El marxismo de Mariátegui fue, en ese sentido, *agónico*, autodefinido como *creación heroica*. Una *aventura inconclusa*, acota Flores Galindo. Mariátegui supo ser un Amauta múltiple, no sólo para los socialistas y marxistas, sino también para los vanguardistas y los indigenistas de su tiempo; inclusive, adelantó aspectos de la "teología de la liberación" (como lo ha examinado Eugenio Chang-Rodríguez). Un Amauta bastante distorsionado por los "mariateguismos" de las últimas décadas; un Amauta que Flores Galindo sabe rescatar con tanto acierto.

(Dominical, 11 marzo 1990)

III

LA AVENTURA VANGUARDISTA

LA POESÍA PERUANA EN LOS AÑOS 20

La década de 1920 ha sido fundamental para la cultura peruana contemporánea. La llamada “Generación del Centenario” (en atención a los centenarios de la Independencia y la batalla de Ayacucho), también denominada “generación vetada”¹, ha dejado aportes decisivos para el desarrollo de las doctrinas políticas, las ciencias histórico-sociales y las manifestaciones artísticas, como puede constatarse si observamos que pertenecieron a sus filas José Carlos Mariátegui, Víctor Raúl Haya de la Torre, Antenor Orrego, Jorge Guillermo Leguía, Raúl Porras Barrenechea, Jorge Basadre, Hildebrando Castro Pozo y Luis Alberto Sánchez, entre otros. En lo concerniente al ámbito estético, destaca nítidamente el esplendor que alcanzó entonces nuestra poesía, porque en los años 20 (o, acaso, desde 1919 con el primer libro de Vallejo) y en los de la década siguiente gozamos el período lírico más extraordinario que hayamos conocido hasta el presente. Gracias a la labor de sus principales exponentes se logró superar el legado romántico y modernista, que nos ataba a moldes artísticos tradicionales o débilmente modernos —vale decir, decimonónicos, en su mayoría franceses y españoles. A la vez, se terminó por asimilar los postulados vanguardistas (al comienzo futuristas, dadaístas, creacionistas, ultraístas y estridentistas; posteriormente, en la segunda mitad del decenio, surrealistas) confiriéndoles un sello propio en los textos medulares (los de Vallejo, Oquendo de Amat, Xavier Abril, Enrique Peña Barrenechea, Martín Adán y, con muchos altibajos, Alberto Hidalgo), inaugurando así la poesía

1. La expresión fue acuñada por R. Porras Barrenechea. Consultar: Luis Alberto Sánchez, *La literatura peruana (Derrotero para una historia cultural del Perú)*; Lima, Ediciones de Ediventas, 1966; tomo IV, pp. 1427-1429.

peruana contemporánea propiamente dicha, la poesía “moderna” en el sentido que corrientemente hablamos de “arte moderno”.

Trilce (1922) de César Vallejo (1892 - 1938) fue el primer fruto completamente maduro, absolutamente contemporáneo cosechado por nuestras letras. En *Los heraldos negros* (1919) Vallejo había adelantado una especie de balance personal del romanticismo (al cual, por otra parte, había analizado en su tesis de bachillerato, en 1915), y el modernismo, sintetizando tendencias y actitudes; casi la mitad de composiciones acusaban todavía demasiada influencia de Rubén Darío, Herrera y Reissig, Amado Nervo, José Santos Chocano o Abraham Valdelomar, pero en muchas de ellas (sobre todo, en las que abordan la solidaridad humana, la problemática religiosa y la nostalgia del hogar) ya afloraba intensamente su temple intransferible. La deuda con la tradición inmediata quedará saldada y su segundo poemario, *Trilce*, podrá aventurarse plenamente por rumbos inéditos, tanto en lo temático como en lo estilístico. A tal punto, que la ruptura generada por Vallejo, sin pertenecer a ninguna escuela de vanguardia determinada, es más profunda y radical que la implantada por cualquier otro libro en lengua castellana de su tiempo, superando en este sentido las conquistas de Vicente Huidobro, Gerardo Diego y Oliverio Gironde.

La aventura excepcional de Vallejo, enriquecida por sus experimentaciones en prosa (*Escalas*, 1923, particularmente), constituye la plasmación máxima de una promoción de poetas que, entre 1915 y 1925 aproximadamente, cancelaron los lineamientos modernistas partiendo parcialmente de ellos. Precedidos por las exploraciones post-modernistas de José María Eguren (1874-1942), Abraham Valdelomar (1888-1919) y Juan Parra del Riego (1894-1925), actuantes sobre todo a partir de la publicación de *Simbólicas* (1911) de Eguren², portaron la hoguera de la innovación —con declaraciones cada vez más vanguardistas— voces procedentes de Arequipa, como las de Alberto Hidalgo (1897-1967), quien recién labrará un poemario cabalmente vanguardista en Buenos Aires (*química del espíritu*, 1923) donde predicará un nuevo

-
2. Aclaremos que el itinerario de Eguren es bastante singular. Como conceptuaba que el Modernismo implicaba inscribirse permanentemente dentro del “nuevo anhelo” estético, nunca cesó de interesarse por las manifestaciones últimas del arte. Aunque no llegó a romper totalmente con la estética modernista (o, en todo caso, postmodernista), asimiló muchos rasgos de la vanguardia, especialmente en su poemario *Rondinelas* (impreso, parcialmente, en 1929) y, sobre todo, las prosas de *Motivos* (aparecidas en revistas, entre 1929 y 1931).

ismo (el Simplismo), y Alberto Guillén (1897-1935). Se sumaron rostros provenientes de la "bohemia" de Trujillo, del grupo "Norte", entre los que sobresalían el propio Vallejo, Alcides Spelucín (1897-1976), el pintor Macedonio de la Torre, y los ideólogos Antenor Orrego y Víctor Raúl Haya de la Torre. Colaboraron, igualmente, en la insurgencia Magda Portal (1901) y Federico Bolaños (1896), editores de la revista *Flechas* (1924), de la cual era secretario de redacción el febril Serafín Delmar (seudónimo de Reynaldo Bolaños (1899-1980); Luis Berninzone (1899-1965), Juan Luis Velásquez (1903) y José Chioino (1878-1958)³.

Pero hay que esperar a 1926 para que los nuevos vientos dominen el horizonte de nuestra poesía. Recordemos que nada menos que cuando salía a luz *Trilce* todavía oficialmente se coronaba la obra de José Santos Chocano, siempre a la sombra de la estética decimonónica —en parte romántica, en parte modernista— puesto que 1922 fue el año que recibió los "laureles de la fama" el Cantor de América. Sintomáticamente, la estrella de Chocano se eclipsó hacia 1925, luego de su polémica internacional con el pensador mexicano José Vasconcelos y el asesinato del periodista Edwin Elmore. La juventud, y con ella la renovación poética, olvidó por fin sus enseñanzas, actuantes anteriormente en el primer Hidalgo o el joven Vallejo (revisemos la sección "Nostalgias imperiales" de *Los heraldos negros*), ponderadas casi unánimemente por críticos y creadores, por especialistas y aficionados hasta mediados de la mencionada década.

Haciendo un balance de las innovaciones experimentadas hasta 1925, Monguió rescata como avances de la nueva poesía: *Trilce*, el Simplismo de

-
3. Información sobre las tendencias y los grupos de 1915-1925 puede encontrarse en: Estuardo Núñez, *Panorama actual de la poesía peruana* (Lima, Edt. Antena, 1938) y *La literatura peruana en el siglo XX* (México, Edt. Pormaca, 1965); Luis Monguió, *La poesía post-modernista peruana* (México, Fondo de Cultura Económica - California, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1954); Luis Alberto Sánchez, *op. cit.*, tomo IV, séptima parte, capítulo X; y Augusto Tamayo Vargas, *Literatura Peruana* (Lima, Librería Studium, 1976; 4a, edición; volumen II, pp. 465-496). Indiquemos que Estuardo Núñez sitúa en 1918 la fundación de la nueva poesía (gracias a Hidalgo y *Los heraldos negros* de Vallejo), y en 1922 su consolidación (con *Trilce*); mientras que Monguió prefiere extender la primera etapa, a la que califica de despertar de la vanguardia, hasta 1926, cuando comenzaría la cristalización (Núñez prefiere ver en 1926-1928 el clímax de la vanguardia peruana). Lo importante es observar que las coincidencias entre Núñez y Monguió son mayores que las divergencias (por otro lado, inevitables cuando se trata de arriesgar fechas de historia literaria), relevando Núñez mucho mejor la trascendencia de *Trilce*.

Hidalgo y una sola revista, *Flechas*, siendo el resto figuras de menor calado y parcialmente vanguardistas ⁴. En cambio, en 1926 y 1927 brotaron, por lo menos media docena de revistas impulsadas por colaboradores que querían militar en la vanguardia. Publicaciones de escasos números como *Poliedro* (1926), la de nombre cambiante *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* (1926-1927), *Guerrilla* (1927) y *Jarana* (1927); presidiéndolas, la de mayor trascendencia y trayectoria: *Amauta* (1926-1930). En ellas presenciamos una singular asunción de la vanguardia registrada por Monguió en los siguientes términos:

“Si bien adoptaron las fórmulas técnicas de expresión del vanguardismo, incorporaron en cambio en ellas problemas peruanos económicos, sociales, políticos, que el cubismo, el dadaísmo o el creacionismo hubieran rechazado como ajenos a su concepto de la poesía [...] la poesía pura pero humana, con calor de vida, de que hablaba a los vanguardistas peruanos el vanguardista español Gerardo Diego. El calor humano, envuelto en fórmulas expresivas vanguardistas, de *Trilce* no fue tampoco extraño a esta tónica del florecimiento del vanguardismo peruano” ⁵.

Se cayó, por otro lado, en teorizar diferencias entre una “poesía instrumental” y una “poesía pura” que, a la larga, nutrirían los esquematismos de una división ociosa y superficial, tremendamente esterilizadora, que llega a generalizarse después de la segunda guerra mundial: la querella entre “poetas sociales” o “comprometidos” y “poetas puros”. Precisamente, el hecho de que en la segunda mitad de los años 20 se haya privilegiado la unión entre técnica vanguardista y problemática social ya proporciona un antídoto contra dicho encasillamiento; igualmente, puede interpretarse el itinerario de Vallejo como la más rotunda expresión de las magníficas posibilidades que el peculiar vanguardismo peruano abrigaba.

No es necesario reseñar aquí la labor difusora de *Amauta*, el apoyo prácticamente incondicional que Mariátegui prestaba a la vanguardia artística sin someterla a sus premisas marxista-leninistas, por juzgarla intrínsecamente revolucionaria. Señalemos, en cambio, la irrupción del Indigenismo poético (Monguió prefiere calificarlo de Nativismo) en 1926, con los poemarios de

4. Monguió, *Op. cit.*, p. 78.

5. *Ibidem*, pp. 78-79.

Emilio Armaza (1902) y, sobre todo, Alejandro Peralta (1896-1973). Luego de varios antecedentes en el campo del cuento y la novela desde el siglo XIX, el Indigenismo cuaja entre 1926 y 1930 como interpretación de la realidad nacional, opuesta al hispanismo, y en mayor o menor medida favorable al socialismo (aunque sea por percibir en el Tahuantinsuyo y en las comunidades indígenas rasgos cercanos al socialismo), destacando en esta dimensión el grupo Resurgimiento del Cuzco y la prédica de Mariátegui. A la vez, madura el Indigenismo como tendencia poética deseosa de expresar la realidad andina y el sentimiento indígena con un lenguaje contemporáneo de factura vanguardista (verso libre, metáfora ultraísta o estridentista, abandono de los signos de puntuación, utilización de lo visual, etc.). En esta segunda dimensión sobresale el grupo Orkopata de Puno: además de Peralta y Armaza, Luis de Rodrigo (1897) y Emilio Vásquez (1903). Este momento vanguardista de nuestro indigenismo contrasta fuertemente con el interés de un Chocano por el “alma indígena” vista “desde afuera” (estereotipos de expresiones como “aquicito no más” o “¿quién sabe, señor?”), pero también con la recreación de la poesía tradicional andina —el alma indígena desde adentro— que harán poetas de los años 30 y 40, aplicando a nuestro medio el interés de un García Lorca por la lírica popular, acaso incentivados por el ejemplo de Mariano Melgar y el yaraví —transformación mestiza del harauí quechua.

La riqueza de este período nos permite contar, además de con muchas de las mejores composiciones de Alberto Hidalgo (aunque publicadas en Buenos Aires, donde residía), con la obra especialísima de Enrique Peña Barrenechea (1904). De manera notable, Enrique Peña hermana el aliento tradicional (que viene desde la edad media española, pasando por el Siglo de Oro hasta Bécquer y Juan Ramón Jiménez) con la nueva atmósfera, coincidiendo con el periplo de grandes creadores españoles (por ejemplo, García Lorca y Alberti) en lo que el crítico Guillermo de Torre denominó la “vuelta al orden”, luego de la algarabía y el escándalo suscitados por la “aventura” vanguardista. En el caso de su hermano Ricardo (1894-1939) encontramos una evolución similar, con la diferencia de que Ricardo no da a conocer hasta los años 30 muestras de su abandono del romanticismo lánguido y deficiente que inicialmente practicara.

El surrealismo —mejor traducido entonces como Superrealismo o Sobrerrealismo— encontrará su primer exponente orgánico, aunque no plenamente ortodoxo, en Xavier Abril (1905), cuyos poemas publicados en *Amauta* preparan el terreno a Emilio Adolfo Westphalen y César Moro, quienes actuarán más bien en los años 30.

Pero los títulos capitales de ese lustro de auge vanguardista fueron dos volúmenes inusitados, libérrimos, refrescantemente lúdicos, en muchos pasajes magistrales e incluso geniales: *Cinco metros de poemas* (1927) del puneño Carlos Oquendo de Amat (1905-1936) y *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán, el seudónimo de Rafael de la Fuente Benavides (escritor limeño nacido en 1908). Los poemas de Oquendo fueron redactados entre 1923 y 1925, pero recién se divulgaron en revistas en 1926 y 1927.

Las páginas de *La casa de cartón*, conforme el testimonio de Estuardo Núñez, condiscípulo escolar de Martín Adán, se remontan a 1924 y fueron concluidas en 1927. ¡Curiosa coincidencia entre quienes serían los mejores continuadores de la renovación instalada por *Trilce*, como si trataran de coger la posta justamente cuando Vallejo zarpaba a Europa para no retornar!

Casi sin antecedentes entre nosotros, ciertamente sin ninguno memorable excepto algunos poquísimos momentos de *Trilce*, Oquendo de Amat funda en nuestra lírica la experimentación “visual” (el poema con un diseño que “visualmente” acompaña al sentido de la composición). Más aún, establece la utilización del libro como “objeto” significativo, dado que el volumen puede ser desenrollado gracias a que únicamente la última página va unida a las cubiertas. Y si cumplimos con la operación de desplegar toda la cadena de las páginas, similarmente al metro que usan los carpinteros para guardar en los bolsillos, descubrimos que el conjunto mide —literalmente— cinco metros. Y que hemos comprado, como quien adquiere cinco metros de cualquier mercancía, una serpentina de poemas. Irónica comercialización, “masificación”, “deshumanización”, de la obra de arte que constituye una denuncia implícita de los males de la civilización capitalista y pragmática. No obstante, Oquendo enriquece más la sugerencia del poemario tendiendo otras similitudes: solicita que abramos su libro “como quien pela una fruta” (una cáscara de cinco metros cuyo núcleo, cuyo contenido, es la poesía) y, a la vez, distribuye las composiciones como si fuera una función cinematográfica (no olvidemos que una cinta también se mide en metros). Por otra parte, Oquendo efectúa una sabia asimilación de lecciones vanguardistas —primordialmente dadaístas y surrealistas— con una conciencia mucho mayor que Vallejo. Su lejanía de la problemática sociopolítica parece afincarse en una secreta confluencia con Eguren, ya apuntada por Monguió⁶.

6. *Ibidem*, p. 155

La personalidad de Martín Adán se perfila, desde sus primeros textos como una de las más ricas, complejas y trascendentes de toda nuestra literatura. Junto con Vallejo y Eguren, conforma la triada capital de nuestra poesía. Actualmente no resulta exagerado aseverar que se trata del escritor peruano vivo más importante. Su contribución tanto a los recursos líricos como a los narrativos, al verso como a la prosa, ha sido decisiva, en una medida que quizás nadie haya igualado en nuestro medio. Resulta innecesario ponderar su vertiente lírica y en verso⁷; preferimos abordar el carácter fundador que reviste *La casa de cartón* para la prosa peruana contemporánea, ya apuntado por diversos críticos, entre ellos Tamayo Vargas:

“Es indudable que esta prosa nerviosa no tuvo continuadores eficaces e inmediatos en el Perú; y que sólo ahora, la novela última está utilizando recursos similares a los que Martín Adán empleara a manera de precursor en *La casa de cartón*. En todo caso —salvo como se dijo, algunos aislados cuentos— esta novela es un raro ejemplo en medio del regionalismo y del indigenismo que dominara la prosa de ficción —con caracteres fuertes— hasta décadas recientes”⁸.

También Castro Arenas ha declarado que constituyó “un caso singular en la narración peruana. Singular porque es, puede decirse categóricamente, el único novelista peruano que en ese lapso adopta modalidades vanguardistas definidas”⁹.

Además de escasos ejercicios de cuento vanguardista, particularmente los de César Falcón y Adalberto Varallanos (vagamente precedidos por las experimentaciones de Valdelomar en la década anterior), sobresale en este período la espléndida incursión de nuestros poetas en la prosa. Me refiero a *Escalas* (1923) de Vallejo y *Motivos* (1929-31) de Eguren, dignos compañeros de *La casa de cartón* en su labor de liberación de la prosa peruana. Vallejo sembrará nuevos aires en el cuento y el monólogo interior, en la asunción de

7. Desde los juicios de Mariátegui y Sánchez hasta la dación del Premio Nacional de Literatura de 1975 podemos registrar numerosos elogios, Cf. Martín Adán, *Obra poética* (Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1971) contiene una selección de juicios críticos.

8. Tamayo Vargas, *Op. cit.*, volumen II, p. 568.

9. Mario Castro Arenas. *La novela peruana y la evolución social* (Lima, José Godard, s/f.; 2a., edición, corregida y aumentada). p. 204.

lo onírico y fantástico. Eguren logrará, con mayor genialidad en este terreno, crear un "género literario", sumamente peculiar: el Motivo, prosa breve que plasma, en un resultado admirablemente inédito, una asociación de ideas e imágenes que participa, en parte y paralelamente, del ensayo, la nota descriptiva, el poema en prosa y el apunte narrativo¹⁰. Pero será Martín Adán quien labrará con nitidez una prosa de ficción vanguardista, trabajando el espacio más extenso y dúctil de la novela (recuérdese que la nueva narrativa se ha desarrollado mucho mejor en la novela que en el cuento; la novela es un territorio especialmente permeable y abierto a la experimentación), aunque ésta se transforme en sus manos en un archipiélago de "capítulos" o "párrafos" muy breves, trabajados con marcada autonomía cada uno.

La empresa de Martín Adán, como la de Vallejo y Eguren, se nutre básicamente de un impulso creador de corte lírico, antes que narrativo. Poeta esencial, en todas sus páginas (también en su tesis universitaria sobre el barroco peruano) Martín Adán es fiel a su temple creador. *La casa de cartón* es, sobre todo, un volumen de poesía, otorgando a este vocablo su peso más hondo y medular. Lo cual no implica, necesariamente, que neguemos su condición novelesca¹¹. Tengamos presente la flexibilidad del discurso novelesco desde sus orígenes, acentuada en los últimos cincuenta años:

"Es muy probable que la novela —según han observado no pocos críticos— tenga algo o mucho de "cajón de sastre", de género subsumidor y metamorfoseador de otros géneros, de especie quebrantadora y superadora de reglas, de "escritura desatada"

-
10. Consultar los artículos de José Luis Rivarola y Ricardo González Vigil recogidos en: Ricardo Silva-Santisteban, *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas* (Lima, Universidad del Pacífico, 1977).
 11. En torno de la naturaleza de *La casa de cartón*, ¿novela poemática o simplemente poema?, se ha debatido mucho. Cf., además de las obras citadas de Sánchez, Tamayo Vargas, Núñez y Castro Arenas, las consideraciones vertidas por Mario Vargas Llosa ("La casa de cartón", en *Cultura peruana*, núms. 135-136 y 137, Lima, 1959), Luis Loayza (*El sol de Lima*, Mosca Azul Edts., 1975), Hubert P. Weller (en *Letras*, núms. 66-67, p. 142, Lima, 1961; y *Bibliografía de Martín Adán*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1975), Javier Sologuren (artículos publicados en *El Comercio*, en 1978, conmemorando el cincuentenario de *La casa de cartón*) y Mirko Lauer (*Un ensayo sobre la obra poética de Martín Adán*, tesis de bachillerato, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1972). En lo que concierne a la flexibilidad de la novela contemporánea y su utilización de elementos propios de la poesía y otros géneros, puede servir de introducción: Mariano Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual* (Barcelona, Edt. Planeta, 1970).

como Cervantes quería. En cualquier caso, parece claro que, en los mejores casos [nosotros diríamos que, a nivel peruano y aun hispánico, en *La casa de cartón*], cuánto es incluido dentro del mágico ámbito de lo novelesco se tiñe de su tono, pierde su inicial naturaleza para aceptar la del nuevo género [...] Recinto hermético que permite se filtren en su interior formas que le son ajenas y a las que ya deja incomunicadas con el mundo del que procedían”¹²

Martín Adán transfigura los rasgos propios de la “novela de aprendizaje” (*Bildungsroman* actualizado para la época vanguardista por Thomas Mann, Robert Musil, Marcel Proust y las peripecias del personaje Dedalus de James Joyce), de la confesión autobiográfica (su libro tiene mucho de diario íntimo, tendiendo convergencias secretas entre el diario del personaje Ramón y el discurso del narrador de *La casa de cartón*, hasta hacernos sospechar que estamos ante diversas personificaciones del propio Martín Adán que consigna su existencia en Barranco), del arte de describir paisajes y personas (una galería magistral de retratos trazados por una pluma adolescente), de la prosa fluida y plástica, plena de asociaciones conceptuales y metafóricas, citas refinadas y extravagancias humorísticas (cultivada con esmero por vanguardistas como el español Ramón Gómez de la Serna) y de la ya rica tradición moderna del “poema en prosa”. Superación de la frase castellana canonizada en los retóricos siglos XVIII y XIX, a la par que del argumento romántico y realista¹³; destrucción de las fronteras entre novela y poema, constatable desde el título que remite a la denominación de “Poemas Underwood” empleada para los versos del personaje Ramón. En la expresión “casa de cartón” tenemos una imagen del propio libro, del conjunto de papel que sirve de vivienda de juguetería a la creación literaria (nótese el parentesco con Oquendo de Amat, quien designa en el título de su poemario también al objeto mismo del libro); así como en *Poemas Underwood* presenciamos la mención del instrumento de escritura: las célebres máquinas Underwood (nuevamente recordemos que Oquendo también afirma que los poetas salen de la tecla U de una Underwood), marca especialmente significativa, por lo que “under” sugiere de subterráneo e interior.

12. Baquero Goyanes, *Op. cit.*, p. 60.

13. Vargas Llosa, en el artículo antes citado, reflexiona agudamente sobre la naturaleza “realista” de *La casa de cartón*, que, por fidelidad a la complejidad de la vida, llega a cancelar las reglas de juego de la narrativa realista del siglo XIX (operante en el Perú hasta mediados de la presente centuria, por lo menos).

Concluyendo esta breve exposición de un período tan rico para nuestra poesía, recapitulemos su fecundidad para la conquista de un lenguaje poético contemporáneo en verso libre y en prosa, para la utilización de recursos visuales, así como para la presentación del libro como objetivación del mensaje estético. En otra dirección, subrayemos su influencia en las discusiones sobre "poesía instrumental" y "poesía pura", y sobre las posibilidades de una lírica autóctona.

(En: *Revista de la Universidad Católica*, Nueva Serie, núm. 5, Lima, agosto 1979, pp. 109-119)

LA FABRICA DE SUEÑOS DE OQUENDO DE AMAT

La poesía peruana de los años 20 ocupa un lugar de excepción en el ámbito hispánico. Sus tres expresiones mayores no encuentran parangón entre las muestras vanguardistas del idioma, imponiéndose como un conjunto más admirable aun que el chileno (a pesar de Vicente Huidobro), el español (sin olvidarnos de Gerardo Diego y Juan Larrea) o el argentino (con Oliverio Girondo y todo). Nos referimos, por cierto, a *Trilce* de César Vallejo; *La casa de cartón* de Martín Adán y *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat. Instalan con excepcional eficacia la ruptura propia del "arte moderno", sin necesidad de afiliarse a una capilla o un ismo determinado: vanguardismo abierto, original, sintetizador, creadoramente internalizado, según lo ha sabido destacar ya Luis Monguió.

Siempre debemos lamentar la divulgación insuficiente que ha padecido la poesía de Oquendo de Amat. Hasta fines del 60 el acceso a su palabra mágica se reducía a dos textos, infaltables en las antologías: "Madre" y "Poema". Cuatro décadas sin que nadie reeditara *5 metros de poemas*. Omisión especialmente grave, ya que dicho poemario, además de contener 19 composiciones (si computamos la Biografía que oficia de epílogo, estableciéndose así una

igualdad entre el número de poemas y el de años que tenía Oquendo), todas memorables en mayor o menor medida, constituye, como afirma Marco Martos, "un objeto estético en sí mismo". En toda nuestra poesía no existe un libro en el que de modo tan pleno todos los elementos (contenido, disposición de los versos y estrofas, diagramación, tipografía, carátula, etc.) participen del sentido integrador y la fruición estética global que transmite. Inclusive a nivel hispanoamericano, apenas recordamos el caso de *Blanco* de Octavio Paz.

En los últimos doce años se ha intensificado la divulgación de la obra de Oquendo gracias sobre todo a la devoción del poeta Pedro Cateriano, quien ya tuvo que ver con la reedición (reducida, pero respetuosa de las peculiaridades de la edición original) de 1969 y, ahora, a cargo de las publicaciones de Petróleos del Perú, nos entrega una espléndida reedición facsimilar: *5 metros de poemas* (Lima, Eds. Copé, 1980), enriquecida con la inclusión en hoja suelta de los 4 poemas sueltos que se conocen de Oquendo, con lo que resulta la obra poética completa (ya reunida antes por Abelardo Oquendo y Mirko Lauer en *Vuelta a la otra margen*, pero sin conservar exactamente la diagramación, tipografía, etc.).

Ahora sí estamos en condiciones de apreciar a cabalidad toda la fuerza expresiva de *5 metros de poemas* y de confirmar definitivamente su entraña vanguardista, mucho más acusada que la de *Trilce* o *La casa de cartón*. Menos personal e intransferible que Vallejo o Adán, Oquendo de Amat acoge con más nitidez y amplitud las propuestas vanguardistas. Con acierto Estuardo Núñez observa que la obra de Oquendo "resume la inquietud total de una época crucial en la poesía peruana, cuando se produce la ruptura entre dos tipos de poesía y se define una etapa nueva en la literatura peruana". Publicada en pleno auge de la vanguardia nacional, condensa el tránsito de la herencia postmodernista (Eguren y Valdelomar) a la cristalización vanguardista.

Núñez registra contactos con el futurismo, las audacias tipográficas de Apollinaire, el dadaísmo (que nosotros vincularíamos con el "disparate puro" de la clasificación presentada en esos años por Mariátegui), el ultraísmo, el surrealismo y el indigenismo poético de origen puneño (Oquendo era, precisamente, oriundo de Puno). De manera similar a los grandes modernistas que sintetizan rasgos de diversas escuelas finiseculares, Oquendo reúne magistralmente múltiples canteras vanguardistas. Poder de condensación que lo torna lisa y llanamente *vanguardista*, sin especificaciones de escuela o credo unilateral, aunque en sus últimos poemas parezca inclinarse hacia el surrealismo.

No queremos, al respecto, dejar de señalar las similitudes existentes entre dos composiciones de 1923 (marcadamente "Cuarto de los espejos", en grado menor "Poema del manicomio") y los textos de *Trilce*: puente probable con el libro que consolidó la vanguardia en el Perú.

Oquendo no se limita a ser moderno en el vocabulario, el tema o la superficie tipográfica. Posee sensibilidad moderna; por eso, su poesía es tan intensa y radicalmente vanguardista. Vallejo tenía razón al sostener que la poesía nueva es cuestión de sensibilidad y no de vocabulario o acrobacias formales. En un artista auténtico la técnica brota de una necesidad expresiva. En el caso de Oquendo nada más revelador que la supervivencia de lo antiguo (equivalente en sus versos a lo "primitivo", lo "espontáneo", lo "bello natural" —en el sentido de tomado de la naturaleza, el paisaje y las emociones primordiales) en hábil conjunción con lo moderno (de corte civilizado, cosmopolita y artificial, conforme a una óptica "futurista" que celebra la belleza de las máquinas y las metrópolis). Demuestra que sus recursos expresivos no son un simple tributo a la moda, sino gozosa contemplación (no destruida por la amargura de "Cuarto de los espejos", "Poema de manicomio" y "Film de los paisajes") del espectáculo de la vida, tanto rural como urbano.

Esto lo podemos comprobar analizando la doble caracterización que el libro asume. Por un lado, la advertencia "abra el libro como quien pela una fruta", asimila el carácter plegable de las hojas a la forma que adquiere la cáscara de una fruta que se pela; con lo cual, se instalan connotaciones de prestigiosa tradición estética (belleza, promesa de un sentido oculto debajo de la "cáscara"), haciendo de la poesía algo tan cotidiano y naturalmente apetecible como una fruta.

Por otro lado, el título *5 metros de poemas* abre un complejo espectro de sugerencias, todas ellas de gran modernidad:

- a) Mentalidad Burguesa y capitalista que todo lo contabiliza y comercializa, hasta tornar factible que se llegue a vender poemas por metros como si fueran telas, alambres, etc. (aclaremos que, en verdad, el libro mide cinco metros, si desplegamos sus páginas).
- b) Importancia del objeto, en un orden de valores deshumanizado; se destaca la materia y sus dimensiones verificables, en lugar del contenido espiritual de la poesía.

- c) Semejanza entre los pliegues de las hojas del poemario y los metros plegables que usan carpinteros, constructores, etc.,
- d) Alusión a la estructura cinematográfica del libro, de tal modo que nos encontraríamos ante el metraje de una cinta ya que en cine se habla de corto y largometraje.

Esta cuarta posibilidad es la que demora más en imponerse al lector. Las otras tres están afirmadas antes de ingresar al cuerpo del libro, mediante el título, la advertencia y el pliegue de las páginas. En cambio la cuarta se nos revela en el cuerpo mismo del poemario, terminando por ser la principal, a la postre.

Son muchos los elementos "cinematográficos" en el libro: el metraje, la carátula con referencias histriónicas, la forma de cinta de las páginas desplegadas, los poemas "Réclame" (donde se compra "5 metros de poemas" para la luna). "Compañera", "Film de los paisajes", "New York", "Puerto" y "Amberes", además de la página de 10 minutos de intermedio. Se menciona algunos mitos de la "fábrica de sueños" de Hollywood: Valentino, Mary Pickford, el "western". Todo ello equipara al poemario con una función cinematográfica; a cada texto, con un cortometraje, y a cada imagen (uno o dos versos, en la mayoría de los casos) con un plano fílmico.

Aquí sólo podemos apuntar la genialidad de Oquendo al adoptar esta organización cinematográfica. El lenguaje del cine es el que mejor encarna lo que explora el vanguardismo en diversos medios de secular milenaria tradición (poesía, teatro, novela, pintura, danza, escultura, etc.). Dinámico, múltiple, totalizador, el lenguaje del cine cuenta con el ojo móvil de la cámara y la plasticidad ilimitada del montaje para mezclar todas las perspectivas, tiempos (flashback, cámara lenta, etc.) y espacios, uniendo la imagen, el sonido, la actuación, etc. En este sentido, todas las artes del siglo XX son o quieren ser "cinematográficas". De ahí que Oquendo, al adoptar una técnica cinematográfica (tema abordado en su tesis por el poeta Carlos Germán Belli) expresó magistralmente el meollo de la nueva sensibilidad.

(Dominical, 15 febrero 1981)

EL CINCUENTENARIO DE OQUENDO Y LOS MUNILIBROS

Doble motivo para esta nota: este año se celebra el cincuentenario de la muerte de uno de los mejores poetas peruanos, el puneño Carlos Oquendo de Amat; y, por otro lado, la colección Munilibros, conmemorando precisamente dicho cincuentenario, ha reeditado el excelente poemario de Oquendo *5 metros de poemas*.

Queremos aplaudir el plan editorial de la Municipalidad de Lima, porque los volúmenes que publica al precio bajísimo de diez intis cumplen el objetivo de editar "a precios populares con la finalidad de estimular el hábito de leer en la comunidad y contribuir a la formación de bibliotecas populares y comunales, en el marco de la Campaña Metropolitana de Lectura".

Hasta ahora ha difundido tres obras claves, tres clásicos de nuestra literatura: *España aparta de mí este cáliz* (junto con lo que Georgette de Vallejo llamó *Poemas Humanos*) de nuestra máxima gloria literaria, César Vallejo; la antología *Cuentos populares* de nuestro principal cuentista, Julio Ramón Ribeyro (una selección que, como afirma Juan Antonio Ribeyro, hermano del cuentista, muestra la heterogeneidad de su obra, aunque con un título inadecuado); y ahora el libro de Oquendo de Amat.

Es de notar que los responsables de Munilibros se han ido esmerando en mejorar la presentación y calidad gráfica de los volúmenes. Los dos tomos dedicados a Vallejo dejaban mucho que desear en ese aspecto (además de atribuirle una fecha de nacimiento equivocada al poeta). En cambio, el volumen de *Cuentos populares* fue diseñado en forma atractiva, a la vez que introdujo en la colección la buena costumbre (se trata de ayudar al gran público a leer con provecho nuestros autores) de un prólogo esclarecedor.

El resultado en *5 metros de poemas* ha sido claramente superior:

- 1) Con gran acierto se han reproducido en forma facsimilar la primera edición de *5 metros de poemas*, aunque en formato reducido. La riqueza significativa de la peculiar diagramación y montaje del poemario, así como de la distribución "visual" de los versos y los tipos de letras en la página, así lo exigían, porque, si no se conserva esos factores, se atenta contra la plenitud significativa de *5 metros de poemas*.

En otra ocasión hemos afirmado que *5 metros de poemas* es el libro de poesía peruana que en forma más integral utiliza todos los niveles del mensaje idiomático (Fónico, Morfosintáctico y Semántico) y los recursos de tipografía, diagramación, etc. Fuera de nuestro país, apenas conocemos en hispanoamérica *Blanco* de Octavio Paz, no sólo medio siglo posterior al de Oquendo, sino menos radical y expresivo en su textura.

Por eso la necesidad de reeditar en forma fidedigna *5 metros de poemas*. El disminuir el formato no afecta mayormente la fidelidad, a no ser porque la “cinta” (aprovechemos la connotación cinematográfica, porque Oquendo diseña su libro como una función de cine, con réclame e intermedio) o “cáscara” (“abra el libro como quien pela una fruta” nos pide el epígrafe del volumen) desplegada ya no mide exactamente cinco metros, como sí ocurre en la edición original.

Así lo entendió el poeta Pedro Cateriano al efectuar las dos anteriores reediciones de *5 metros de poemas*: la de 1969, en formato más reducido aún que la actual de Munilibros: contiene el hermoso pasaje del discurso de Mario Vargas Llosa al recibir en 1967 el Premio Rómulo Gallegos, en el que nuestro gran novelista rindió tributo a la “magia” verbal de Oquendo, precipitando el “rescate” de Oquendo que cuajaría con la reedición de 1969 y los trabajos de Carlos Meneses. Y la de 1980, bajo el sello Copé de Petróleos del Perú; reedición que reproduce tal cual (con formato y todo) la edición príncipe de 1927, y que, además, brinda en hoja suelta los otros poemas que se conocen de Oquendo.

(También aparece reeditado *5 metros de poemas* en la antología *Vuelta a la otra margen* de Abelardo Oquendo y Mirko Lauer, pero —como es lógico en un volumen dedicado a varios poetas— sin ceñirse a su disposición original).

- 2) Siguiendo el ejemplo de la edición fascimular de Copé, Munilibros ofrece también en hoja suelta las composiciones restantes de Oquendo, con lo cual difunde toda la obra poética conocida del lírico puneño.
- 3) Por otra parte, el volumen de Munilibros ostenta, a modo de prólogo, una semblanza de Oquendo a cargo de una autoridad en la materia: Alberto Tauro. Nos parece bien que el gran público se entere de las tribulaciones existenciales de Oquendo, de su pobreza, de su incapacidad para adaptarse al juego social.

Eso hallamos en la mayoría de nuestros más grandes poetas, llámense Vallejo (no sólo aludimos a su padecimiento en París, sino a su pobreza en el Perú: por ejemplo, L. A. Sánchez recuerda que en Lima Vallejo compartía una cama con otros dos amigos, usándola cada uno en turnos de ocho horas diarias, “una cama a tiempo completo” acota L.A.S.), Eguren o Martín Adán. Estos testigos privilegiados de nuestra sociedad, estos portavoces profundos de la condición humana, encarnan una sensibilidad honda, al margen del éxito mundano, el reconocimiento económico y la componenda política.

Tauro retrata así a Oquendo: “A fuer de poeta, encandilado por las imágenes de su mundo interior, y tal vez asediado por un contenido impulso de expresar sus voces, el juvenil autor de los *5 metros de poemas* carecía de una exacta noción de la realidad. No estaba armado para afrontar las prosaicas urgencias de la vida cotidiana. Y por eso contempló la escena humana desde una altura virtualmente aséptica, sin resbalar en los complejos meandros del amargado, ni contaminarse con las impertinencias del arribista. Conservó la diafanidad de su fe en la nobleza original y del destino del hombre. Y sublimó sus amarguras personales, hasta alentar una viril solidaridad con los desheredados y los oprimidos; y sufrir por ello la prisión, el destierro y la muerte en tierra extraña”.

Por su cuenta, el poeta indigenista (también puneño) Emilio Vásquez, en una entrevista filmada que pertenece al Archivo de la Imagen y la Palabra, de EDUBANCO, Fundación del Banco Continental del Perú, rememora a Oquendo como una persona que nunca pudo desempeñarse en ningún oficio o trabajo, aunque de cierta actividad política, sin consagrarse mucho a ella tampoco. Alguna vez Emilio Vásquez me refirió que, a causa de su tuberculosis, Oquendo llegó al extremo de arrancar las páginas que terminaba de leer, a fin de no contagiar a otra persona.

Marginal, errabundo, tuberculoso, Oquendo ha provocado que se edifique una “leyenda” sobre su vida, favorecida ésta por el hecho insólito que sólo publicó un libro, *5 metros de poemas*, a los 22 años de edad (lo había escrito entre los 18 y 20 años, demostrando una precocidad sorprendente para la maestría poética), y pasaron nueve años sin que editara nada a no ser tres poemas en *Amauta* (y en 1929, siete años antes de morir). Conocida su filiación comunista, su participación en actividades políticas que causan su prisión y destierro, se ha especulado sobre si dejó de escribir por ello, cuando, al parecer, nunca fue un activista destacado.

Hasta se ha difundido la “leyenda” que lo hace morir en España defendiendo o dispuesto a defender a la República frente al fascismo. Leyenda que corre el peligro de sustituir a la realidad, ya que Munilibros la asume en la solapa de *5 metros de poemas*, y constituye una edición pensada para una gran audiencia. Reza así la solapa: “Esta vez presentamos Cinco metros de poemas de Carlos Oquendo de Amat al cumplirse 50 años de su fallecimiento en plena guerra civil española, a donde acudió en defensa de la humanidad contra la barbarie”.

Basta fijarse en que Oquendo murió el 7 de marzo de 1936 y que la citada Guerra Civil comenzó a fines de julio, meses después, para detectar el error. Y no se puede atenuar el error aseverando que Oquendo por sus ideas comunistas (que las tenía, indudablemente) deseaba colaborar con la República, por dos razones:

- a) Oquendo fue a España a un hospital para tratarse la tuberculosis, no fue a faenas políticas ni menos a luchar.
- b) Antes de que el fascismo ataque la República en julio de 1936, y se desencadene el apoyo de las fuerzas revolucionarias (y fueron mayores en número y decisión los anarquistas que los comunistas, recordemos) a la República, la verdad es que la República española no despertaba el entusiasmo de marxistas-leninistas (tampoco de anarquistas), ya que no poseía hasta entonces lo que ellos consideraban un carácter revolucionario.

Aclaramos esto porque nos enerva toda desfiguración de los hechos que puede prestarse a propaganda ideológica. Si puede entenderse que se otorgue simbolismo revolucionario al fusilamiento de García Lorca, dado que efectivamente lo aniquiló la brutalidad fascista (tan abominable, y en este caso nefasta, para España), no cabe, estimamos, adulterar la muerte de nuestro Oquendo.

(Dominical, 7 setiembre 1986)

EL AROMA QUE PERDURA:

ENRIQUE PEÑA BARRENECHEA

Después de veinticinco años de ausencia, ha regresado al Perú el gran poeta Enrique Peña Barrenechea (Lima, 1904). Este retorno, breve por desgracia (pero suficiente como para que el poeta festeje entre nosotros su onomástico, el 17 de diciembre), fue inmejorablemente precedido, a mediados del año en curso, por la edición de su *Obra poética* (Lima, Edt. Mejía Baca). La voz armoniosa de sus versos sirvió para instalar el paisaje adecuado para el arribo de su rostro y de su conversación inagotable.

Postmodernismo y retorno a Bécquer

Enrique Peña se dió a conocer en el campo de las letras nacionales gracias a *El aroma en la sombra*, poemario que obtuviera el Primer Premio de los Juegos Florales de la Universidad de San Marcos (el Jurado lo integraban José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez, entre otros), en 1924, y que fuera impreso en 1926 (el mismo año que otra colección de poemas suyos, titulada *Ventanas al campo y al mar*, recibía el Primer Premio del concurso de poesía convocado por la Facultad de Letras de la Universidad Católica):

- He tenido un horror retrospectivo cuando he visto mi primera colección poética. Aparte de unos poemas, que son los que recojo en mi *Obra poética*, por los que tengo una especial predilección, estoy demasiado bajo el signo del postmodernismo. Los Juegos Florales los obtuve a los 19 años, pero esas composiciones ya las tenía escritas desde los 15, 16 años. Yo hubiera querido aparecer a las letras más maduro.
- ¿Con qué libro?
- Con el mismo *Aroma en la sombra*, pero más trabajado, más decantado. Me hubiera gustado dejarlo en sólo 20 poemas. La crítica de la época percibió influjos de Maeterlinck; y es verdad; Maeterlinck y Bécquer me influyeron mucho en mi primer libro. Desde entonces, tengo la alegría de haber intuido un Bécquer secreto.
- ¿Ese Bécquer secreto que también reclamaron las grandes figuras de la generación española del 27?

- Precisamente eso quería destacarle. Esa extraordinaria promoción española, al hacer la revisión de valores del Romanticismo español, echó por tierra tantas cabezas ilustres (a las que hay necesidad de referirse en una cátedra o en un proceso de la literatura española, pero no en una selección interna de poemas) pero dejó en pie únicamente los nombres de Bécquer y Rosalía de Castro. Y cada vez me asombro más ante el caso de Bécquer, por ese destino poético que cumplió, que fue también el de Lorca: susceptible de ser captado tanto por las “minorías” (como decía Juan Ramón Jiménez) cuanto por —y lo digo a modo ilustrativo, sin afán peyorativo— cualquier mozo de café (que se sabe “La casada infiel” o Antoñito, el Camborio). Ese Bécquer que todos aprecian también es el otro Bécquer que ha llegado a los aspectos más secretos, ese Bécquer del más allá, ese Bécquer que es una anticipación de Rilke.

Al compás de la Generación del 27

El período que media entre las dos guerras mundiales, simbólicamente demaricable con *Los heraldos negros* (impreso en 1918, se distribuyó recién en 1919) y la muerte de César Vallejo (1938), es el más brillante de la poesía peruana. En él se dieron a conocer, además del genial autor de *Trilce*, Xavier Abril, Carlos Oquendo de Amat, Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen, César Moro y los hermanos Peña Barrenechea, Ricardo y Enrique, por mencionar las figuras más relevantes. Muchos críticos ya han señalado atinadamente la importancia de esos años para la literatura nacional: a través de varias “generaciones”, la admiración ha ido acrecentándose hacia esos “fundadores” de la poesía peruana contemporánea (así los ha denominado, con justicia, Alberto Escobar):

- Eso me ha emocionado mucho. El interés que tantos autores jóvenes de extraordinaria sensibilidad sienten por lo que hicimos entonces. No se imagina el agrado con que leí la tesis que Ud. ha dedicado a la obra de mi hermano Ricardo.

Si algo peculiariza el itinerario creador de los hermanos Peña Barrenechea, y lo torna representativo de una renovación más general de la poesía de habla castellana, es su hispanísimo aliento: aires del Siglo de Oro hermanados con ecos de Bécquer, Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez. Más aún: Ricardo y Enrique Peña “descubrieron” (intuyeron) por su cuenta, más que “imitaron” las raíces hispánicas que desarrollaron con tanta maestría los magníficos poetas del 27 (particularmente García Lorca y Rafael Alberti).

- Me honra mucho este paralelismo. Recuerdo cómo Chocano, al retornar de sus múltiples viajes a Lima, me recibió en su casa y me comentó, con gran hidalguía, que mis poemas y los de mi hermano Ricardo le hacían pensar en la poesía inglesa. Me parece más acertada su apreciación. Yo no conozco el idioma inglés, así es que no podía haber leído ... aunque ya ha dejado de tener vigencia aquella clásica definición de la traducción como un tapiz vuelto del revés. Toda poesía es susceptible de ser traducida; todo depende del “gusto” (palabra que emplea Alfonso Reyes al abordar los problemas de la traducción). Cuando un poeta traduce a otro poeta, por muy diferente que sea la escala de los valores para medirlos, si la verdad —la emoción— logra persistir en el traductor, su versión es más digna de ser leída que la que tradujo un lingüista con sus sistemas muy graves y rigurosos. Y eso es lo que me ha impulsado a la traducción; tengo muchas traducciones de poetas franceses.

Peña recuerda ahora cómo empezó a informarse sobre la Generación del 27 y las corrientes vanguardistas. Iba todas las noches, a eso de las nueve, a la Biblioteca de San Marcos. Lecturas decisivas fueron la *Revista de Occidente* y el panorama escrito por Guillermo de Torre sobre las *Literaturas europeas en vanguardia*. Años después lograría conocer a algunos autores españoles contemporáneos (Salinas, José Bergamín, Juan José Pérez Domelech ...) y mantendría una amistad epistolar con Pablo Neruda, quien estaba hondamente vinculado al 27.

Elecciones y Preferencias

Reconsiderando sus lecturas postmodernistas (Amado Nervo, Alberto Ureta, José Gálvez, por ejemplo), Peña afirma que esos autores ganan mucho cuando nos limitamos a frecuentar sus mejores textos:

- Con lo cual no pretendo restarles méritos. Más bien es un elogio, porque yo recuerdo que uno de los poetas lakistas afirmaba que todo poeta debe ser leído en una selección.
- *Principio que Ud. ha practicado al no querer publicar todos sus poemas. Su Obra poética no es otra cosa que la antología de una producción que no puede soñarse ya completa, porque han desaparecido varias composiciones e incluso colecciones casi íntegras.*
- Tal vez lo he hecho subconscientemente.

- *Porqué, en el fondo, todo poema, ya sea bueno o malo, constituye una antología de la experiencia. Al escribir un poema, no se plasma toda la experiencia; siempre estamos ante una pequeña síntesis y selección de la vida.*

- *Es verdad.*

- *Quisiera preguntarle por otra elección que Ud. ha formulado en anteriores declaraciones. Me refiero a su predilección por "Zona de angustia", a su tendencia a considerar dicho poemario como su mejor libro. ¿Por qué?*

- *Todas las colecciones que aparecen en mi *Obra poética* significan una ósmosis entre la realidad de la vida y el sueño, el ensueño. Cada una recoge una etapa de mi vida. Y la más intensa (podría serlo también la de mi adolescencia, la de *El aroma en la sombra*), la que yo pude sentir como la más intensa, fue la de mi permanencia en el Perú por los años 50: cosas inenarrables, cosas horribles, muertes de seres queridos. Todo convergió a esa Zona, a esos poemas. Es mi época vitalmente más intensa.*

- *¿Y sus poetas predilectos? ¿Su antología de la literatura universal?*

- *Yo tiendo a una poesía muy sencilla. Mi vocabulario lo conforman "pan", "flor", "agua", "sol", "mar", "luna". Admiro muchos autores complejos y oscuros, pero recuerdo la opinión de Paul Valéry sobre Proust: il est fatigant! Yo he dicho en otras ocasiones que no tengo el llamado de la novela; respecto a los novelistas, leo y conozco novelas pero por fragmentos. Fue Octavio Paz quien me dio la solución de por qué Proust era un libro de cabecera mío, pero si me preguntaran por un hilo conductor de sus personajes no podría decirlo. Una vez, en casa, en París, Octavio Paz me dijo: "hay dos formas de leer a Proust: como novelista y como poeta, y Ud. lo ha leído y lo ha sentido como poeta". Y no hay poeta que me haya emocionado más que este autor que no es en sentido riguroso un poeta. Tiene pasajes de una poesía intensísima, aunque otras veces como afirmara Valéry, il est fatigant; una poesía que incluso prefiero a la de Baudelaire, que me es un poeta tan amado, y a la de Rimbaud.*

(Estoy pensando en Platón, en cómo puede paladeársele no sólo como filósofo, sino también como poeta intentísimo).

- Yo me quedé asombrado de un amigo, buen poeta, cuyo nombre no quiero mencionar porque puede disgustarse por lo que contaré aquí. Un día lo vi, en Lima, con diez o doce volúmenes, “me he comprado las obras completas de Proust”. ¡Yo no podría leer las obras completas de ningún autor, menos de uno prolífico! ¡Y se trataba de un poeta que me había manifestado no su reserva, sino su animadversión a Proust, pero que creía que era un deber cultural conocer a Proust! Contaré, además, que preparando una conferencia que pronunciaré en estos días en la Academia Diplomática sobre dos poetas diplomáticos: Paul Claudel y Saint-John Perse, me he encontrado con que las odas de Claudel son caudalosas, pero cuando ya me van a fatigar (dicho sea esto con todo respeto) aparece una frase lírica que yo califico de tagórica: “la golondrina, tan pequeña, y sin embargo reclama todo el cielo para su vuelo”. Ahora estoy con la obsesión de Claudel y St.-John Perse, pero ninguno de los dos serían mis invitados a lo que Rabindranath llama “el rey del salón a oscuras”, que yo he traducido por “penumbra”. Salón en penumbra que sería el equivalente, en nuestra literatura occidental, de las moradas o el castillo interior teresianos. Invitamos a ese salón en penumbra a sensibilidades afines, como las de Tagore, Juan Ramón Jiménez o Teócrito, cuando dice que en vez de coger un pez de oro coge un sueño (fue mi hermano Ricardo quien me dio a conocer a Teócrito; la influencia de Ricardo en mí es muy grande desde todo punto de vista).

Sencillez y pureza

Sigamos las reflexiones tan cautivantes de este poeta - diplomático que hace unos cuatro decenios nos representa en diversas partes del mundo:

- Una época que despierta mi admiración es la Edad Media. Después de muchas angustias y titubeos he admitido que la prefiero al Renacimiento mismo. La Edad Media es extraordinaria. Esos trovadores, tema que traté tanto con Manuel Beltroy, muchas tardes, en su casa de Chorrillos; una vez me escuchó que a mí no me importaba que me quieran, hablando desde el punto de vista del amor hacia una niña, una mujer, que lo que me importaba era querer, no ser correspondido, y me comentó que ese era el caso de los neoplatónicos: Dante y Beatriz, Petrarca y Laura. Yo participo de eso.

Sencillez y pureza son las dos alas que elevan al alma, según Kempis (que es como decir según Ricardo y Enrique Peña). Sencillez que Enrique Peña

persigue con desnudo en su vida y en su obra; pureza que obra a modo de una imagen ideal de la inocencia y el espíritu desencarnado de la materia. Este ha sido el mensaje primero de los poemarios de Peña, y es, de algún modo, también su formulación final: la conversación ha rozado el tema y se ha tornado más entrañable aún, con una riqueza que aquí no podemos recoger, porque Peña es un conversador infatigable (il n'est pas fatigant) que introduce nuevos rumbos siempre a la frase que acaba de emitir, que enumera pormenorizadamente nombres, fechas, títulos, etc., y que conserva admirablemente en la memoria poemas de los más diversos autores para recitarlos siempre a punto, con la euforia de un espíritu sencillo y puro, siempre joven, en pleno aroma.

(Dominical, 18 diciembre 1977)

ENRIQUE PEÑA:

ITINERARIO POETICO

Celebremos la “recuperación” de una de las obras fundadoras de nuestra poesía contemporánea, la de Enrique Peña Barrenechea (Lima, 1904). Protagonista destacado de la constelación lírica más brillante de toda nuestra literatura, junto con su hermano Ricardo y con Carlos Oquendo de Amat, Xavier Abril, Emilio Adolfo Westphalen y César Moro: período entre las guerras mundiales, maduración espléndida en la que destacan César Vallejo y Martín Adán (en ese lapso, además, se sitúa la excelente producción última de José María Eguren y la irregular pero significativa trayectoria de Alberto Hidalgo).

La *Obra poética*¹ de Enrique Peña, como la de su hermano Ricardo, posee el atractivo especial de coincidir en lo fundamental con las orientaciones

1. Enrique Peña Barrenechea, “Obra poética”. Lima, Mejía Baca, 1977; 291. La edición ha sido auspiciada por integrantes del Servicio Diplomático del Perú. El volumen ha sido presentado, en la Embajada del Perú en Francia, por Julio Ramón Ribeyro.

estéticas predominantes en la lírica española contemporánea, posibilitando una clara inserción en el marco general de la renovación poética de la lengua castellana. Las raíces románticas y modernistas adquieren en sus dos primeros poemarios (*El aroma en la sombra*, 1924, y *Ventanas al campo y al mar*, 1926), el sabor heterodoxamente modernista de la lírica española anterior a la Primera Guerra Mundial (o, en todo caso, el aliento postmodernista de las voces hispanoamericanas posteriores a 1910), y subsisten en sus libros posteriores, especialmente en la excelente colección *Elegía a Bécquer y Retorno a la sombra* (1936) —la cual, desde su doble título, explicita su estirpe lírica y reafirma el aroma en la sombra—. Por supuesto, que esa supervivencia —más que mera repetición, continua maduración y depuración— tendrá que conjugarse con los aires vanguardistas (admirablemente acogidos en *Cinema de los sentidos puros*, 1931, y, aunque mucho más atemperados, en *Zona de angustia*, 1952) y con la “vuelta al orden” protagonizada por los poetas españoles del 27 (el cultivo de las formas estróficas regulares y la comunión con la lírica tradicional española, que asomaba en *Elegía a Bécquer...*, se intensifica en *Secreta forma de la dicha*, 1947, y en *España, los caminos y los sueños*).

Pero la gran afinidad que existe entre Enrique Peña y los españoles (sobre todo, Bécquer, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, García Lorca y Rafael Alberti) no debe estorbar la constatación del carácter intransferible de sus versos. El acercamiento a la prosa poética, al verso libre y a la sintaxis descoyuntada de los ismos de vanguardia (¿creacionismo? ¿ultraismo? ¿surrealismo?), por ejemplo, pareciera provenir en Enrique Peña de una irrupción incontenible de la sensibilidad, calificada como “magia”, “delirio” o “laberinto”; en algunos casos, el germen es la “alegría gorila”, en la mayoría, la “zona de angustia” —la desesperación la rabia, la locura—. Emanación de una interioridad que reclama, en lugar de órganos sensoriales, “sentidos puros” (volúmenes, colores, olores, etc. que broten del propio poeta y no del mundo externo). Radicalización temible de la experiencia estética, ya que no sólo conduce al manantial secreto de la poesía (al “primer paisaje de los sueños”, a la “zoología de sueño” y al “mundo de celestía y magia perdurable”) sino que, a la postre, desenmascara la vana irrealdad de la aventura estética. La complejidad y la riqueza de Enrique Peña le impiden optar por la aceptación ingenua (“evasiva”, “purista”, dirían algunos amantes de la impropiedad) del ensueño creador o por la condena partidaria de un “realismo antipoético”. No puede menos que afirmar la antítesis: “Estoy mintiendo. Tremenda exactitud”. (p. 69); “Podrían crearte mi vista, mis sentidos todos, pero es vano todo empeño de sueño o realidad porque tú ya no vives ni en niebla vaga, ni en dura tierra. Amo este estar amándome a mí mismo. Hasta qué punto el cielo

es fácil y es certeza. Amo este crear un dolor nuevo que es casi una alegría. Yo insistiré en que no me crearás nunca. En que no me van a crear nunca". (p. 78): "Yo desespero amigos de esta soledad. Yo estoy contento amigos de esta soledad". (p. 88).

Debemos subrayar la complejidad con que Enrique Peña asume su experiencia estética, porque hay poemas en que hace crisis la autonegación. Por ejemplo, el que dedica "A César Vallejo": "Hoy te he vuelto a leer/ y qué vergüenza tengo/ de los fingidos astros/ de mi cielo/ de mi pasaje de ida y vuelta./ y de mi soledad con falsos ecos". (p. 251). Esta es una de las caras de la conciencia creadora de Peña, precisamente la que le asegura autenticidad y hondura, la que, en vez de respaldar, desacredita toda fácil oposición entre "poesía pura" y "poesía social". La otra cara suele triunfar en el texto ya concluso, pero no existiría sin la corrosiva lucidez de su antagonista. Por eso la victoria artística, que no es otra cosa que una peregrinación imposible hacia la Poesía, reconoce la experiencia abismal que la circunda: "(La poesía) Realidad más terrible y rebelde —decía Thierry Maulnier— que nuestros fantasmas, rechaza aún el lenguaje en la proporción misma en que le sobrepasa ensayando aprisionarla, apagándola y ahogándola en ella misma. [...] mar secreto que desde mi infancia fue más pródigo en remolinos de niebla que en matices angélicos. Sólo puedo deciros que desde entonces la poesía me es goce y es angustia y que si trasgos a veces quieren cubrírmela, arribo siempre hasta su lado con antorchas, tal la imagen de Rilke, o sin ellas, seguro de sentir su latido entre las sombras". (p. 9).

Enrique Peña ha dado vida a este conflicto a través de unos cuantos temas que con gran coherencia ha desarrollado en sus diferentes poemarios. Sin ánimo de ser prolijos, queremos esbozar la trama central de sus imágenes: la Soledad constituye la situación privilegiada para el arribo de la Poesía (la cual, a la vez, la disipa y la prolonga). Esta soledad supone principalmente Ausencia (de la madre, de los hermanos, de los poetas conocidos, etc.), Nostalgia (del espíritu infantil, más que de la infancia) y Desamparo (inclusive religioso, veta en la cual Peña nos brinda muestras singulares en nuestra literatura); a veces, es encarada como Rebelión, otras como Egoísmo. La coordenada temporal propicia es la de la Noche ("la noche larga / prólogo de la eternidad", p. 22; "¡Oh noche mía, la invisible, la íntima, la diáfana;/ la que me crea mares y montañas,/ la que sale de mí y vuelve a mi alma!", p. 213), así como la espacial es el Mar.

Pero el tema del Mar recubre dos vertientes, ya sea indicando Ausencia o Muerte, ya sea Viaje o Transfiguración. Esta segunda vertiente nos remite

a la noción de la existencia como Camino (subtemas mayores: el paso del Tiempo y la concepción de la vida como Tránsito). Y el peregrinaje del ser humano tiende a la realización del Amor, a la conquista de la Sencillez y la Pureza (que recomienda Kempis): superación de la Carne —y la secuela del pecado—, arribo al Cielo. Una de las facetas de esa tentativa es la experiencia poética, que, como vimos, es considerada, tanto en forma positiva como negativa, “magia”, “mitología”, “delirio”, “sueño”: latido y aroma entre las sombras.

(Dominical, 12 junio 1977)

EL CINEMA PURO DE ENRIQUE PEÑA

Dos publicaciones recientes, convergen en rendir —merecidísimo— homenaje a uno de los mejores poetas peruanos contemporáneos: Enrique Peña Barrenechea (Lima, 1904).

Ellas son: la reedición de *Cinema de los sentidos puros* como libro adjunto al número 3 de la importante revista *Kuntur/ Perú en la Cultura*, que edita la Asesoría Cultural de la Presidencia de la República, con la colaboración del Banco Internacional del Perú; y la antología de textos de Enrique Peña, titulada *Paisaje de los Sueños*, homenaje tributado al insigne poeta por la A.N.E.A. (Asociación Nacional de Escritores y Artistas).

Ambas publicaciones, con su amplia circulación, favorecerán el reconocimiento generalizado de los altos méritos poéticos de Enrique Peña. Cabe consignar que Luis Alberto Sánchez lo considera el más grande poeta vivo del Perú.

Su calidad desusada fue apreciada desde el comienzo de su itinerario, iniciado con brillante precocidad en 1924, a los veinte años de edad, cuando

su hermoso poemario *El aroma en la sombra* recibió el Primer Premio de los Juegos Florales de la Universidad de San Marcos, otorgado por un jurado conformado por jóvenes de gran vuelo intelectual, en sintonía con las letras de su tiempo: José Carlos Mariátegui, Alfonso de Silva y L.A. Sánchez.

Poco después, en 1926, con el poemario *Ventanas al campo y al mar*, Peña obtuvo el Primer Premio del concurso de poesía organizado por la Facultad de Letras de la Universidad Católica. Ese año la publicación de *El aroma en la sombra* lo consagró rápidamente entre las nuevas voces poéticas, posición afianzada por *Cinema de los sentidos puros* (1931) y *Elegía a Bécquer y retorno a la sombra* (1936).

Desde entonces nuestras antologías e historias literarias lo cuentan como huésped privilegiado, imprescindible. De hecho, la lectura de su recopilación *Obra poética* (ed. Mejía Baca, 1977), constituye una fiesta de gracia y fantasía, maestría verbal y hondura simbólica.

Entre las dos guerras mundiales, la poesía de lengua española, tanto en Hispanoamérica como en España, llegó a una cima expresiva realmente espléndida, como no se había dado, en riqueza de autores sobresalientes y tendencias fructíferas, desde el Siglo de Oro. No obstante la riqueza de la poesía posterior a la Segunda Guerra Mundial, las décadas de los 20 y los 30 siguen marcando el ápice de lo que Dámaso Alonso ha bautizado atinadamente como Segundo Siglo de Oro de la poesía castellana.

El aporte peruano a esos decenios ubérrimos resulta substancial, sólo inferior al de España y cotejable de modo ventajoso con el de Chile y México. Pensemos en César Vallejo, Martín Adán, Carlos Oquendo de Amat, César Moro, Emilio Adolfo Westphalen, Alberto Hidalgo, Xavier Abril, Luis Valle Goicochea, los hermanos Arturo y Alejandro Peralta, César Atahualpa Rodríguez, etc, así como en los poemas de esos años de José María Eguren, José Santos Chocano y Alberto Ureta.

A ese fúlgido período pertenece la obra de Enrique Peña, a la par que la de su hermano, también notable poeta, Ricardo. En diversos estudios he explicado cómo la producción de ambos hermanos posee estrechos vínculos con la evolución de la poesía contemporánea de España, pasando de la asimilación del legado de Bécquer, Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez, a las vetas cultivadas por la llamada "Generación del 27", particularmente Federico García Lorca, Rafael Alberti, Jorge Guillén y Pedro Salinas. Vínculos que no

suponen calco; como las voces mexicanas del grupo "Contemporáneos", Ricardo y Enrique Peña hacen suya la tradición de la poesía de España (también de Francia, por cierto) aportando una imaginación personal e intransferible.

Debido a ello, los hermanos Peña saben conjugar la Tradición con la Modernidad, abiertos al vanguardismo a la vez que impregnados de formas e imágenes de hechizo secular. Ilustran lo que Guillermo de Torre denominó la "vuelta al orden" luego de la "aventura" vanguardista. Vuelta al orden rastreable también en la evolución de Martín Adán y Xavier Abril, y luego en Valle Goicochea, Juan Ríos, Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Carlos Germán Belli, Juan Gonzalo Rose, Washington Delgado.

Enrique Peña labró tempranamente la Vuelta al Orden, en *El aroma en la sombra*, cuando recién despuntaba el genio creador de García Lorca y Alberti, y todavía no se había impuesto la irradiación de la Generación del 27, gravitante en los otros poetas peruanos nombrados en el párrafo anterior.

La postura de Vuelta al Orden condice de modo tan substancial con la sensibilidad de Enrique Peña, que nutre todos sus poemarios siguientes. Inclusive *Cinema de los sentidos puros*, su exploración con más elementos vanguardistas (del Surrealismo, Dadaísmo, Creacionismo y Ultraísmo), no deja de asumir fuentes tradicionales en el léxico y los tropos empleados. Además del hecho revelador que, al reunir su *Obra Poética* en 1977, Peña corrigió las páginas de *Cinema de los sentidos puros* atemperando el vanguardismo.

Ello puede constatarse confrontando la versión de la *Obra Poética* con la reedición hecha por Kuntur, ya que Ricardo Silva-Santisteban ha tenido el acierto de efectuarla en forma facsimilar, puntualizando: "En la edición de la *Obra Poética* se reprodujo *Cinema de los sentidos puros* incompleto y con bastantes retoques que, creemos, le quitaron gran parte de su encanto vanguardista. "(p. 8). Por otra parte, Silva-Santisteban enriquece la reedición reproduciendo facsimilarmente seis poemas que bajo el título de *Cinema de los sentidos puros* aparecieron en las revistas *Amauta* y *Mercurio Peruano*, "textos (que) sufrieron grandes transformaciones o no fueron incluidos en la versión final" (p. 8). Completa el volumen la prosa sobre el poemario en cuestión, que escribió Peña en 1952 (publicada en *Letras peruanas*).

¡Hermoso poemario, siempre fresco como acabado de inventar, este *Cinema de los sentidos puros*! Alude al gusto moderno por el Cine, a la

conexión entre el dinamismo cinematográfico y la nueva sensibilidad (poliédrica, mutante, onírica, descoyuntada, cosmopolita...). Alusión que cuenta con los antecedentes de Valdelomar (el "cuento cinematográfico" *El beso de Evans* de 1911) y Oquendo de Amat (*5 metros de poemas*, 1927, poemario acusadamente vanguardista con rasgos surrealistas, dadaístas, creacionistas y ultraístas).

El término "puros" puede confundir. Ya a fines de los años 20 se buscó poemas de compromiso político (Magda Portal, Serafín Delmar) y Mariátegui tendió a distinguir entre lo "puro" y lo "comprometido". La resonancia de la polémica entre "puros" y "sociales" en España en los años 30/40 acentuó la polarización, logrando que la poesía peruana de los años 40/50 creyera en su justeza, recibiendo el respaldo crítico de Luis Monguió y muchos más.

Indudablemente Enrique Peña discurre por las rutas esquematizadas como "puras", pero en él no conllevan un proceso de abstracción —adverso a lo sentimental y lo cotidiano— al modo de Valéry, ni el intelectualismo de la poesía "desnuda" de Juan Ramón Jiménez. La "pureza" para Enrique (y para Ricardo) Peña tiene que ver con los "sentidos" de quien se ha "purificado" (ecos de Platón y de Kempis, de Novalis y Shelley) con sencillez de corazón y limpidez de espíritu. Una "pureza" cargada de afectos, deseosa de superar la soledad a la vez alegre y desesperada en que se debate el poeta. Una pureza ligada a los impulsos del Inconsciente (Eros y Tanatos), al anhelo rousseaniano de quebrar las ataduras sociales; por lo tanto, conectable con el Dadaísmo y, en mayor medida, el Surrealismo. Mientras que en los típicos poetas "puros" de Francia y Alemania no hay afinidad con los surrealistas, en los hermanos Peña (en el caso de Ricardo destaquemos *Eclipse de una tarde gongorina* y *Cántico lineal*) operan profundos vasos comunicantes.

El poema 10 de *Cinema de los sentidos puros* sirve para captar cómo los sentidos podrían crear o re-crear al tú inexistente o incorpóreo, según un mecanismo similar a la magia y el sueño, trazando una ascesis de sabor místico (platónico y cristiano). Las imágenes creadas o re-creadas desfilan cual cinema en las páginas del libro. Pero Peña, con una lucidez autocrítica que lo distancia de los "puros", entiende que, a pesar de los sentidos purificados, el tú no llega a existir y el yo jadea solitario:

"Ahora tú no existes. Ahora no podrías existir. Te has volado como un poco de cielo a otro cielo, a otra atmósfera, y estarás dialogando con otra brisa, o tal vez enredada en otra lluvia.

“Podría crearte mi vista, mis sentidos todos y hacerte existir en no existencia, pero es vano todo empeño de sueño o realidad, porque tú ya no vives ni en niebla vaga ni en dura tierra.

“Amo de estar amándome a mí mismo. ¡Hasta qué punto el cielo es fácil y es certeza! amo de estar creando un dolor nuevo que es casi una alegría”.

Fiel a esa autocrítica, en un poema que dedica a Vallejo, Enrique Peña se acusa de artificioso mago de cielos no asidos. Proyecto de Dante, Shelley o Novalis frustrado en pleno vuelo, como el Altazor de Huidobro. Júbilo trocado en angustioso narcisismo.

(Dominical, 17 mayo 1987)

ALTA PEÑA DE LA POESIA

Integrante de la promoción más brillante de la poesía peruana, la surgida en la década del 20, Enrique Peña Barrenechea (Lima, 1904), de modo afín a su hermano Ricardo, posee una obra de gran limpidez formal y finura sentimental que coincide en lo fundamental con las orientaciones estéticas predominantes en la lírica contemporánea de España. “Descubrió” por su cuenta, más que imitó, las raíces hispánicas (Romancero, cancioneros, Garcilaso, mística carmelita, Bécquer, verbigracia) que desarrollaron con tanta maestría poetas como Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez y mucho más las voces de la española Generación del 27; y lo hizo antes que la influencia del 27 se extendiera por toda el área hispánica (en el Perú a fines de los años 20 y particularmente durante los años 30). Ya en 1924 ganó el primer premio de los Juegos Florales de la U. de San Marcos con *El aroma en la sombra*.

Para ilustrar su arte refinado y sutil, leamos con detenimiento el siguiente texto, perteneciente a la colección *España, los caminos y los sueños*, dada a conocer en la recopilación *Obra Poética* (Lima, Libr. Edt. Juan Mejía Baca, 1977):

Madrigal de las Altas Torres

*El palacio de Isabel
me hizo conocer la monja
y yo sentía en el alma
como temblar una rosa.
Las torres de Madrigal
¿dónde están, reina y señora?
La monja que me guiaba
pronto se hizo nada, sombra,
Reina Isabel, me decía,
el mundo es poquita cosa.*

Delicioso Romance (forma popular por excelencia de la tradición española) con la delicadeza de un Madrigal (el título sugiere esta especie lírica, no siempre dedicada al tema amoroso) y la sustancia melancólica y triste de una Endecha. Compleja textura que tipifica a Enrique Peña en la mayoría de sus páginas: reelaboración de lo popular y tradicional, “pensamiento delicado” (expresión usada para definir al Madrigal en los diccionarios) y visión melancólica de la existencia. Añadamos el clima onírico (repárese en el título de la colección: los lugares de España movilizan *sueños*) de efectos maravillosos o mágicos: ¿la monja es un fantasma del pasado, dado que al final no está hablando al poeta-caminante sino a la mismísima reina Isabel? Enrique Peña no es otra cosa que un mago de los *sentidos puros* que respira y preserva *el aroma en la sombra*.

Recordemos que en Madrigal de las Altas Torres, en Avila, nació el 22 de abril (mes de las flores, de la rosa) de 1451 una de las mujeres más notables de la historia: Isabel la Católica. Gran unificadora de la corona española, tanto en lo político como en lo religioso, en lo idiomático como en lo cultural, la reina Isabel fue la gran impulsora del descubrimiento de América. Muerta en 1504, dejó a España como la mayor potencia del orbe, con un naciente Imperio que se extendería por todo el planeta. Peña quiere resaltar, pues, cómo de una pequeña localidad puede brotar un dominio universal. Por otro lado, la conjunción de “palacio” y “monja” remite a los rasgos saltantes de Isabel: su

habilidad para el gobierno y su religiosidad; casi una síntesis de lo que peculiariza al Imperio Español entre las potencias de la Edad Moderna.

Frente a lo que fue el Imperio Español de los Reyes Católicos y los Austria, irrumpe el testimonio desolador del presente, como las ruinas de "Itálica famosa" en la célebre composición de Rodrigo Caro. Peña utiliza el tópico de *ubi sunt* (tan bien empleado por Jorge Manrique, Villon, etc): "*¿dónde están, reina y señora?*". Para acompañar a la significación central del poema, la de que todo es vanidad en este mundo ("*el mundo es poquita cosa*"; todo acaba, tanto la vida de una persona como la de un poderoso Imperio), acuden imágenes de gran resonancia en la lírica del *carpe diem* y la fugacidad de la vida: *rosa, nada y sombra* (pensemos en las variantes felices que labraron Garcilaso, Ronsard, Góngora, Quevedo, Sor Juana Inés de la Cruz, etc.)

(En: *Cielo abierto*, vol. X, núm. 30, Lima, octubre-diciembre 1984, p. 11)

ENRIQUE PEÑA:

RETORNO A LA LUZ

Enrique Peña Barrenechea (nacido en Lima, en 1904) acaba de dejarnos el 25 de abril, para retornar a la luz. El poeta que supo en su juventud inundar de aroma la sombra (en 1924 su poemario *El aroma en la sombra* ganó los Juegos Florales de la Universidad de San Marcos) y que siempre sintió la atracción del Espíritu y el Misterio entrevistados desde la angustia y la desolación, ahora ha retornado —efectivamente— a la Sombra, esa forma falaz de designar (desde esta ladera terrena) la Luz, el más Allá.

Y lo ha hecho en el sorprendente mes de abril. Según un famoso verso de T. S. Eliot que pulveriza el estereotipo primaveral de dicho mes, "abril es el mes más cruel". La verdad es que en las letras peruanas, la nómina de

escritores ilustres que han fallecido en abril resulta impresionante, apenas compensada por la lista —también desusada— de ingenios nacidos en mes tan singular.

Enrique Peña se suma, pues, a la galería del Mes de las Letras, en donde ya brillan Vallejo, Inca Garcilaso, Valdelomar, Mariátegui, Eguren, Heraud, Juan Gonzalo Rose...

Peña quedará como una de las voces líricas de relieve que surgieron en el período más espléndido de la poesía peruana, el de entreguerras mundiales, cuando maduraron Vallejo e Hidalgo, y brotaron Martín Adán, Oquendo de Amat, César Moro, Westphalen, X. Abril, Alejandro Peralta, entre otros.

Con su hermano Ricardo, Enrique Peña representa la vertiente que asimila la modernidad poética (el Romanticismo, el Simbolismo, algunos rasgos de corrientes vanguardistas como el Creacionismo, el Ultraísmo y el Surrealismo) desde una sensibilidad sólidamente instalada en la lírica hispánica.

De ahí su enorme afinidad con poetas españoles como Bécquer, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, y mucho más con varios protagonistas de la española Generación del 27 (García Lorca, Alberti, Salinas, Jorge Guillén, Cernuda, Emilio Prados, etc.). Una afinidad que no fue "imitación" sino "sintonía". Habría que constatar que la floración poética de Enrique Peña acaece antes que se expandiera la influencia del 27 español en el área hispanoamericana.

Juzgados a nivel continental, los hermanos Peña se asemejan a los poetas mexicanos del grupo-revista "Contemporáneos" (Gorostiza, Villaurrutia, Pellicer, Novo, etc.), tan ligados al desarrollo de la lírica contemporánea de España.

La moderación con que los Peña asumieron la exploración poética de los ismos vanguardistas, los coloca dentro de lo que Guillermo de Torre llama la "vuelta al orden", abandono del vanguardismo hacia lo que sería el posvanguardismo. En virtud de ello, los Peña inauguran en el Perú la "vuelta al orden" (nótese que Martín Adán dedica a Enrique Peña su poema clave "La rosa", de 1930), que se afianza con el desenvolvimiento de Martín Adán y X. Abril, y con poetas posteriores de los años 30/40 (Valle Goicochea y Moreno Jimeno, verbigracia), y muchos de la Generación del 50 (Eielson, Sologuren, Blanca Varela, Belli, W. Delgado, J. G. Rose, F. Bendezú, etc.).

En esa labor Enrique descolló con sus poemarios *El aroma en la sombra y otros poemas* (1926), *Cinema de los sentidos puros* (1931) y *Elegía a Bécquer y retorno a la sombra* (1936). Gran parte de su producción ulterior fue reunida (junto con los tres poemarios citados y otros textos juveniles) en su *Obra Poética* (editada por Juan Mejía Baca, auspiciada por amigos del poeta, en 1977), con secciones tan notables como *Secreta forma de la dicha*, *España: los caminos y los sueños* y *Zona de angustia*.

Incluido prácticamente en todas las antologías y estudios panorámicos de nuestra poesía, empero Peña no ha recibido la atención particular que se merece hasta los últimos lustros, en que le rindieron homenajes las revistas *Cielo Abierto* y *Kuntur* (ahí la devoción de Sologuren y Ricardo Silva-Santisteban), y la ANEA (en 1987 entregó una breve antología: *Paisaje de los sueños*, a cargo de Luis Hernán Ramírez y Carlos Zúñiga Segura). También en el Archivo de la Palabra, colección de Edubanco-Banco Continental, existe una grabación fílmica en que el poeta conversa con el autor de esta nota. Y, por cierto, el mayor homenaje: la mencionada recopilación de su *Obra Poética*, en 1977.

Recordemos, por otro lado, que Luis Alberto Sánchez lo consideraba el más grande poeta vivo del Perú.

Confiamos en que todo ello favorezca la difusión de quien supo sugerir, en el texto siguiente, la naturaleza de la Poesía:

“Todo intento de definir la poesía hallará siempre en mí a su implacable adversario. Realidad más terrible y rebelde —decía Thierry Maulnier— que nuestros fantasmas, rechaza aún el lenguaje en la proporción misma en que le sobrepasa ensayando aprisionarla, apagándola y ahogándola en ella misma. Y huye como un agua viva a los torpes dedos del análisis”.

“No sé cuándo apareció para mi asombro como la reina de los cuentos o como la Virgen del leproso. No sé qué brisa de la tarde frente al mar, me rozó las sienes, o qué sonrisa materna nació frente a ese otro mar secreto que desde mi infancia fue más pródigo en remolinos de niebla que en matices angélicos. Sólo puedo deciros que desde entonces la poesía me es goce y es angustia, y que si trasgos a veces quieren cubrírmela, arribo siempre hasta su lado con antorchas, tal la imagen de Rilke, o sin ellas, seguro de sentir su latido entre las sombras”.

Citemos un texto de *Elegía a Bécquer y retorno a la sombra* que adquiere no sé qué destellos nuevos (que nos embargan de escalofrío y “secreta dicha” espiritual) leído ahora, ausente de estos aires —ya sin aroma— Enrique Peña:

Romance de mar y cielo

A Martín Adán

Señor, me quedé dormido
a la orilla de la mar;
era otro cielo, Señor,
el que vi en mi despertar.
Señor, propone la vida dos
rutas a mi ansiedad:
una el mar, la otra la tierra.
¡No sabe cuál empezar!
Alma que penetras en
el dédalo del soñar,
ciegas cuando reverbera
la estrella que guiará.
Sombra de oro que dibuja
perfiles de eternidad,
nave que brota de la onda
como rosa del rosal.
El cielo se vuelve cántico;
la montaña, de cristal,
y el alma que va por ella
no sabe por dónde va.

(Dominical, 1 mayo 1988)

RECUERDO DE XAVIER ABRIL

A pesar de apellidarse Abril, como el mes más conspicuo de nuestra literatura, asombrosamente pródigo en autores nacidos o muertos en dicho lapso (observación formulada por Augusto Tamayo Vargas que ha servido para que el Banco Continental consagre a abril como el mes de las Letras Peruanas); Xavier Abril falleció en los primeros días del año. Enero fue su “mes más cruel”. Como en esas fechas “Letra Viva” estuvo dedicada al recuento de los libros de 1989, hemos optado por escribir un homenaje al ilustre escritor a un mes de su deceso.

Nacido en Lima, en 1905, Xavier Abril expiró en su querida Montevideo, ciudad que eligió hace varias décadas para transcurrir su existencia. Al igual que a Juan Parra del Riego, lo subyugó la capital uruguaya (donde nacieron forjadores medulares de la “modernidad”, astros de la poesía francesa: Lautréamont y Jules Laforgue), aunque sus escritos nunca dejaron de girar alrededor de las letras peruanas, especialmente de Vallejo, Eguren y Mariátegui.

Varios años más joven que su hermano Pablo (el gran amigo de Vallejo), Xavier participó en la década más brillante del Perú contemporáneo: la de los años 20. Una década protagonizada por los integrantes de la llamada “Generación del Centenario” (Vallejo, Mariátegui, Raúl Porras Barrenechea, Basadre, Haya de la Torre, Gamaliel Churata, L.E. Valcárcel, L.A. Sánchez, etc.), a los que se sumaron jóvenes de una generación que maduraría a fines de los años 20 y, sobre todo, durante los años 30, entre ellos Martín Adán, Oquendo de Amat, César Moro, Enrique Peña, Estuardo Núñez y Aurelio Miró Quesada. Símbolo de ese esplendor, la revista *Amauta* congregó los esfuerzos de la mayoría de ellos (en menor medida, otras revistas relevantes: *Mundial*, *Boletín Titikaka*, *Variedades*, *La Sierra*, etc.).

Mientras que su hermano Pablo se formó en el ámbito de *Colónida* y el post-modernismo, el joven Xavier —coincidiendo con Martín Adán, Oquendo de Amat y Núñez— brotó al calor de *Amauta* y la asimilación del Vanguardismo. De hecho, Xavier Abril quedaría marcado para siempre por autores y movimientos de esos años: el impacto de la Revolución Bolchevique y la prédica de Mariátegui, el *Ulises* de Joyce, *Trilce* de Vallejo, el Surrealismo, *La casa de cartón* de Martín Adán; inclusive, cuando en los años 30 y siguientes fue abandonando la exploración vanguardista a favor de una “vuelta al orden” post-vanguardista (coincidiendo en ello con la evolución de

Martín Adán, los hermanos Peña Barrenechea, Núñez o Aurelio Miró Quesada), se nutrió de lecciones actuantes en los años 20: el Simbolismo y el Purismo, forjados por Mallarmé y Valéry, pero reformulados con originalidad en español por Eguren (cuya edición de sus *Poestas* la realizó Mariátegui en 1929) y varios españoles de la Generación del 27.

Comencemos por la obra crítica de Xavier Abril. Destaquemos su *Antología de César Vallejo* (1942, la primera dedicada al “cholo universal”, muy importante porque difundió la poesía de Vallejo antes de la edición de César Miró en la editorial Losada); *Vallejo, ensayo de aproximación crítica* (1958; enfoque apasionado, sin rigor metodológico, pero lleno de sugerencias y observaciones valiosas, especialmente para *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*); *César Vallejo o la teoría poética* (1962); Eguren, *el obscuro - El simbolismo en América* (1970) y *Exégesis trilateral* (1980); además de artículos, verbigracia sobre Mariátegui, y extensos prólogos, como el de la *Primera antología poética* (1981) de Juan Ríos.

Pero, sin duda, la obra creadora de Abril vence en méritos a la obra crítica. Lo cual es un rasgo común a la mayoría de los autores del período vanguardista: propensos a las afirmaciones adánicas y egolátricas, a los ataques atrabiliarios y destemplados, sirven para los manifiestos y las declaraciones y no para los estudios ponderados y esclarecedores; y, por supuesto, aciertan en la poesía llena de frescura y vitalidad, de irreverencia liberadora. Piénsese, si no, en las turbulencias críticas de Alberto Hidalgo, Alberto Guillén, Adalberto Varallanos, César Moro (a veces secundado por el “moderado” Emilio Adolfo Westphalen) y Gamaliel Churata (éste último con visiones deslumbrantes, aunque febriles, de la cultura andina y americana). El mismísimo Vallejo no se libra de lanzar petardos críticos, pero en su caso subsanados por la construcción de una propuesta estética de primer orden, fecunda también en el plano teórico, en pos de un arte revolucionario y de un nuevo lenguaje para la poesía, el teatro, etc. Y no deja de ser revelador que el mayor espíritu crítico del Perú de los años 20, tuviera una concepción más honda —fuera de los ismos al día— de la Vanguardia (coincidiendo en ello con Vallejo) que le permitió una difícil alianza entre la inquietud innovadora y la óptica constructiva, la pasión y la lucidez: Mariátegui (cuya entraña poética y narrativa reclama mayores estudios).

Valga la aclaración, dado que Abril pretendió imponer ciertas *claves* para leer a Vallejo, discrepando áspicamente con los vallejistas. Teniendo como un lejano Juan Bautista a Antenor Orrego (precursor de su interpretación ilumi-

nadora de modo definitivo), se autoconsagraba como el *primero* —y, prácticamente, el *único*— que entendía cabalmente a Vallejo. Llegó hasta pontificar sobre asuntos biográficos, por ejemplo que Vallejo murió de sífilis (¡!) y que Georgette de Vallejo inventó las últimas palabras que César le dictó, en las que habla de Dios (¿?). Resulta penoso leer sus calenturientas polémicas con Georgette, Juan Larrea, André Coyné, Saúl Yurkievich, etc.

En cambio, Abril quedará como un poeta notable: uno de los iniciadores (con Oquendo de Amat, Varallanos y César Moro) de la resonancia del Surrealismo en español; en general, un aprovechado discípulo de la vanguardia francesa y del español Ramón Gómez de la Serna. Lo atestiguan los poemas en prosa reunidos en *Difícil trabajo-Antología 1926-1930* (1935).

Quedará, sobre todo, como un poeta que maduró al aménugar la aventura vanguardista y retomar elementos de la poesía tradicional, primero en un poemario de talla hispanoamericana, *Descubrimiento del alba* (1937), su mejor libro; y luego en los textos de gran orfebrería verbal y densidad simbólica (afines a los poemas sobre la Rosa, de Martín Adán) que buriló durante decenios y engarzó en *La rosa escrita* (1988). ¿Cómo no sentir la magia de versos como estos de “Elegía a la mujer inventada” de *Descubrimiento del alba*?:

“¿Quién conoce el nombre de esa mujer
que olvida su cabellera en los ríos del alba?

“¿Qué difícil es distinguir entre la noche
y una mujer ahogada hace tiempo en un estanque!

“El desmayo de una flor no se compara
al silencio de sus párpados cerrados”.

Añadamos un aspecto hasta ahora descuidado de Abril: en su primer libro, *Hollywood* (1931), no sólo acuñó poemas en prosa y viñetas al modo de las “greguerías” de Gómez de la Serna, sino que exploró las posibilidades abiertas por la narrativa vanguardista, con ecos claros de André Breton y *La casa de cartón*. Por algo se subtitula *Relatos contemporáneos* y varios de sus textos juegan con un designio narrativo, ligado especialmente al cine, con Hollywood como trasfondo. La aspiración cubista y futurista a la fragmentación y al simultaneismo explica la atracción vanguardista por el dinamismo de la imagen cinematográfica. Un dinamismo que el Surrealismo movilizó

entre lo conciente y lo inconciente, lo diurno y lo nocturno, lo racional y lo "maravilloso". Esto puede percibirse en poemarios (en el Perú, *5 metros de poemas* de Oquendo y *Cinema de los sentidos puros* de Enrique Peña); y en tentativas de una "nueva narrativa", alejada de las convenciones argumentales del siglo XIX, proclive al "flujo de conciencia" y la "escritura automática" (en el Perú, los relatos de Adalberto Varallanos, *La casa de cartón* y muchas páginas de *Hollywood*). Veamos una muestra de *Hollywood*; carece de título, pero enlaza con el texto precedente, denominado "Escena de género" (donde la amada es Lily, personaje central del libro):

"Anoche fuiste sueño. Mi mismo sueño. Saliste de mí como una ducha. Yo tuve el sentido del agua en mis costados. Recién, fuiste tú salida de mí. Vuelta a mí. En mí. Antes nunca habías sido. Te sentí en tus lentos pies. En tu apenas tierra después de nuestro goce.

"La oscuridad de tu vientre me limitó en paraíso. Yo sentí miedo peludo, sexual, de carpa de circo en soledad.

"Tu goce es el único misterio que quiero poseer en sismógrafo.

"El goce de la mujer es tan fino, que puebla al hombre y pasa sus tejidos mejor que los rayos X.

"Yo no sé hasta dónde se me fuga la mujer en el goce.

"Siento celos de las condiciones sexuales del hotel".

(*Dominical*, 4 marzo 1990)

CESAR MORO Y EL SURREALISMO

Mal conocida, difundida en forma muy incompleta, la obra de César Moro (1903-1956) hace varios lustros que deslumbra a los críticos y creadores, imponiéndose como una contribución fundamental a la poesía peruana e hispanoamericana. Hace quince años, Emilio A. Westphalen, amigo entrañable y compañero de ruta de Moro, abogaba porque contáramos pronto con la obra completa de Moro, lo cual implicaría que "André Coyné recibiera la ayuda necesaria para llevar a término su admirable labor de recopilación y edición". Por fin, dicho proyecto empieza a hacerse realidad; ya contamos con el primer tomo de la *Obra Poética* (Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1980), consagrado a las colecciones, dejando los poemas sueltos para el segundo volumen.

Poeta desterrado, exiliado interior (según Vargas Llosa y Julio Ortega), Moro abandonó su nombre familiar (Alfredo Quíspez Asín devino en el espléndido seudónimo de César Moro: autarquía, imperio de sí mismo sin ataduras ni bautismo), su lengua materna (prefirió el francés como instrumento poético) y su entorno social (despreció con rabia el orden burgués y el gusto dominante; arremetió contra "la gran carroza en que se pudre y aniquila dialécticamente el mundo occidental").

Rupturas a las que deben sumarse sus largas temporadas en el extranjero (en donde produjo lo mejor de su obra), su aislamiento y su desinterés por editar. Signos de marginalidad y sedición que han obstaculizado el acceso a su producción artística. Felizmente se ha impuesto la recuperación emprendida por Coyné, Westphalen y algunas figuras de promociones posteriores, sobre todo J. Ortega y, recientemente, Ricardo Silva-Santisteban, responsable este último de la flamante *Obra Poética* que comentamos (autor también del prólogo y las notas; el prefacio es de Coyné).

De todos los destierros indicados, el que más sorprende es el del idioma, ya que Martín Adán repudió su nombre y su entorno, Vallejo zarpó al extranjero, y Eguren fue un exiliado en su propia tierra, pero ninguno en nuestras letras conjugó todos esos rasgos de disconformidad, añadiéndoles el desapego por el español. Extraterritorialidad (G. Steiner) rastreable en otras latitudes (piénsese en Conrad o Nabokov); entre nosotros, se tiende a imponer más bien, en todo caso, la adopción del español para reflejar el mundo quechua (caso J. M. Arguedas).

Westphalen ha subrayado el “misterio” de la preferencia de Moro por el francés, conjeturando como explicación la fascinación que le producía la “esplendorosa poesía moderna” en francés (de Nerval a Breton). Silva-Santisteban agrega otra causa: tender un velo sobre la “fuerte carga sexual” de textos con raíces sodomitas.

Sin negar la probable validez de esas hipótesis, especialmente de la primera, apuntemos acá el carácter antihispanista de Moro. Realizó un doble cuestionamiento del español, como lengua nacional y como lengua poética. En el primer aspecto, es revelador el extraordinario texto *Biografía peruana*. Ahí el Perú prehispánico es un “país de luz”, un “pasado deslumbrante”, eclipsado vilmente por los conquistadores. El español reemplazó a las lenguas indígenas, inaugurando la “gran decadencia”: instalación empobrecedora de la “cultura occidental” que Moro abomina. En el segundo aspecto, basta revisar las páginas críticas de *Los anteojos de azufre* para comprender el apartamiento de Moro del gusto poético hispánico; depósito admirable de la poesía en el Siglo de Oro, el español carecía en las últimas centurias de una trayectoria poética comparable a la del francés.

Por otro lado, la afinidad con la cultura francesa estaba largamente preparada. Desde la Ilustración escritores ibéricos e hispanoamericanos asumieron su peculiar espíritu. Darío profundizó este “afrancesamiento”, intuyendo que la poesía moderna había nacido en manos de los románticos y simbolistas franceses. El chileno Huidobro y, poco tiempo después, Moro culminarían esta comunión con la moderna poesía francesa, escribiendo en francés poemarios medulares de su transformación a la estética moderna.

Recuérdese, además, que Moro se plegaría al Superrealismo. Este movimiento se juzgaba internacional, por encima de fronteras nacionales e idiomáticas (hasta Alejo Carpentier escribió textos en francés, por entonces). Y, lo que no deja de ser sintomático, la “superrealidad” a la que aspiraban reivindicaba la magia y el mito, en franca admiración por las antiguas culturas americanas; nótese que, para Moro y Coyné, Superrealismo equivale a “Realismo mágico” (término cercano al que propondrá Carpentier para revelar lo americano: lo Real Maravilloso).

De esta manera se cierra el círculo: admiración por el pasado precolombino (peruano y mexicano); desprecio de la cultura “occidental”, burguesa y colonialista; condena de una tradición retórica, que denigraba la “poesía” volviéndola “literatura”; hallazgo de la poesía liberadora de la modernidad;

participación en el Superrealismo, en el “realismo mágico”, con raíces en las culturas no europeas.

El exilio idiomático es otro rostro de la Rebelión, del deseo de reemplazar, en palabras de Coyné, el mundo arbitrario de lo “real” por el mundo necesario de lo “suprarreal”: paralelamente, de socavar la recepción “adormidera” de la “literatura” por la recepción “quita-sueño” (precisamente, por onírica, visceral, inconsciente) de la “poesía” y la “magia”.

Al respecto, ya se ha ventilado la inserción de Moro dentro del Superrealismo. Con acierto, Vargas Llosa ha detectado una doble vertiente en Moro, que lo conduciría a un surrealismo en parte heterodoxo: muchas de sus preferencias sorprenderían a Breton; no cultivó únicamente técnicas automáticas de composición. Sin embargo; como afirma Coyné, Moro “era naturalmente surrealista, en el sentido vital, existencial dirían algunos, de la palabra” (así como Eguren era naturalmente simbolista, aunque heterodoxo desde una perspectiva estilística). Complementando esta óptica, Silva-Santisteban aclara que “Moro abrazó el superrealismo no como un simple discípulo siguiendo consignas, sino tomando las lecciones y condiciones de libertad que el grupo superrealista propalaba. No tuvo que adaptarse al superrealismo, pues fue el superrealismo lo que mejor se avenía con su espíritu rebelde, libre, sin trabas”. Ejercicio de libertad que, paradójicamente, se tornaría más absoluto y radical cuando Moro, discrepando de Breton, se retiró de las actividades del movimiento.

Es muy revelador que las virtudes y limitaciones de la poesía de Moro se nutran de su autenticidad surrealista. Sus mejores textos (*La tortuga ecuestre*, *Carta de amor* y *Biografía peruana*) son fieles a la visión superrealista del amor, la magia y la existencia. El desgaste de la asociación libre, de la cadena explosiva de imágenes, que se hace patente desde *Piedra de los soles*, es también el deterioro de la pasión erótica y del credo en la rebelión superrealista: doble disminución que redundo en un descenso gradual de la creatividad, hasta niveles muchas veces lamentables.

Las limitaciones que supone la práctica auténtica del superrealismo, patentes en las mejores páginas de Moro (ojo: hablamos de limitaciones no de defectos, como los que afloran en su época final), provienen de su mismo extremismo. Fecundos en manifiestos y teorías, los vanguardistas nos interesan mucho más por sus actitudes rebeldes y especulaciones sobre el futuro del arte, que por sus trabajos artísticos. Incluso los superrealistas (como grupo, el que

dejó obras más convincentes en la vanguardia) no dominaron sus medios expresivos plenamente. A la larga, un autor como Proust (a quien admiraba Moro), al margen de los postulados vanguardistas, expresa la vida y la época contemporánea con mayor riqueza y profundidad. Lo curioso es que Moro juzgaba a Proust una de "las más altas cimas de la Literatura Universal", pero no intentó una empresa artística semejante.

Acaso ese fue su más terrible exilio. Negarse la construcción del Libro, de la Obra total. Preferir la vida superrealista y la "realidad mágica" a la ficción. Soberano desdén por la producción artística, por la consagración y la fama. Podemos aplaudir a este iconoclasta, en la medida que desenmascara un ambiente poético —el peruano, el hispanoamericano— abarrotado de impostores y plagiarios. Pero eso no nos autoriza a magnificar sus logros estéticos, inferiores no sólo a los de un Proust o un Vallejo, sino a los de su odiado contemporáneo Huidobro.

(Dominical, 13 julio 1980)

ANDRE COYNE:

CON MORO Y CON VALLEJO

El estudio de la poesía peruana contemporánea le debe mucho a André Coyné, a su aproximación a los dos "césares" de nuestras letras, César Vallejo y César Moro. En el caso de Vallejo, su excelente trabajo *César Vallejo y su obra poética* apareció cuando casi nada valioso se había escrito sobre *Trilce* y *Poemas humanos*. En el de Moro, su aporte ha sido todavía más trascendente, al asumir la difusión de una producción en su mayoría inédita. En este rumbo el primer tomo de la *Obra poética*, recién publicado por el Instituto Nacional de Cultura, al cuidado de Ricardo Silva-Santisteban, empieza a hacer realidad la edición de las obras completas del autor de *La tortuga ecuestre*.

Elección del Francés

- *Westphalen ha afirmado que constituye un "misterio" la adopción que hizo Moro del francés como lengua de su poesía. Dos razones se han esgrimido, al respecto: el deslumbramiento que le produjo la poesía francesa moderna y el afán de velar la raíz sodomita de su pasión erótica.*
- Bueno, ya que hay "misterio", creo que no se puede develar totalmente. Pero creo que ese "misterio" corresponde a una elección de toda su vida, ya que era muy mal alumno en el colegio de los jesuitas, menos en francés; ya de niño el francés era una forma de rebelión contra el medio. De ahí que yo pensaría, más bien, que el "misterio" está más en su poesía española, en que vuelva a ella algunas veces, y no en su poesía francesa. Cuando se fue a Francia, ya sabía francés y empezó a escribir casi inmediatamente en francés.
- *¿Cómo se desarrolló su asunción del francés?*
- Hay tres etapas que corresponden a las tres vidas de Moro, situadas en tres ciudades diferentes: París, México y Lima. Los poemas de París coinciden con su acceso al surrealismo; tienen fallas en el francés y podían haber sido escritos por otros poetas de la misma época (el surrealismo era un movimiento colectivo del que surgieron muy pocos creadores personales; Breton y Péret, por ejemplo). México es su época bilingüe, en torno a una pasión mexicana, que ha sido no sé si la mayor pasión de su vida, pero sí una pasión determinante (por eso está bien que la edición de Silva-Santisteban incluya todo el ciclo de Antonio, incluso las cartas). Y en cambio, su vuelta a Lima el 48 (volvió por motivos familiares; ese mismo año llegué yo; me decía que su vida estaba en México, que no se iba a quedar en Lima pero se fue quedando) lo presenta totalmente marginado del medio y con las únicas personas que hablaba, con Margot y conmigo, lo hacía en francés (con Margot hablábamos en castellano, pero estando Moro, sólo en francés).

Amor a Moro

- A mí me parece que la gran poesía francesa de Moro es la de esta última época. Posee un gran dominio del francés, mantiene la intensidad de su obra anterior y, al mismo tiempo, no se parece ya a ninguna otra. Es

crítica, con una serie de claves. Requiere varias lecturas. A mí mismo, cuando le vi escribirlas, no me gustó tanto: poco a poco, con los años, la he ido apreciando.

- *Es una poesía que parece abordar de un modo oblicuo y fragmentario lo que antes era una especie de vértigo...*
- Pero eso corresponde a una evolución del mundo. El surrealismo pertenece a una etapa que creía todavía que, soltando las amarras, se entraba a la felicidad. En su período final, Moro ya había roto con André Breton —para hermanarse con André Coyné, pensamos, mientras nos arrastra el entusiasmo de este André, el modo como casi se quita y nos quita las frases, para continuar su discurso deslumbrado sobre la poesía contemporánea—. Ahora volviendo a eso de que quisiera ocultar su homosexualidad, me parece absurdo. Precisamente los poemas de amor más directos están en castellano. Sus primeros textos en francés no tienen que ver con una pasión; su pasión más biográfica, en México, genera un poemario en castellano.
- *¿No mediaría un antihispanismo en la elección del francés? El sentía un aprecio absoluto por la cultura incaica.*
- Sí, pero eso es también ambiguo. Es un aprecio poético, por la magia de toda esa cultura; al mismo tiempo, una negación de ese mundo en lo que sobrevive hoy. Quería preservar esa magia precisamente cortándola de la realidad, de lo que en ella podría subsistir. El era un apasionado de los incas a través de los textos y siempre se negó a ir a la Sierra. Lo único que le interesaba era la Costa; era un adorador de la Costa. Esto hay que decirlo, porque se presta a muchos equívocos.

Ya no es posible la obra

- *Volviendo a la disminución del vértigo en la poesía de Moro, ¿no le parece que se consagró más a su autenticidad vital, y no a la elaboración de un Libro al estilo de su admirado Proust?*
- Eso puede ser una señal de la época. La Obra ya es imposible, y en los años 20 se creía que era posible.
- *En Latinoamérica el sueño de la Obra dura, por lo menos, hasta la década del 60.*

- Hacen obras, pero ya no hacen la Obra. El sentido de la Obra se perdió con la Segunda Guerra Mundial. Eso es general, por más que en ciertos países el desaliento llegue más tarde.
- *Es una generalización peligrosa, algo eurocentrista. Remite a Pound sentenciando que ya no puede haber un Dante. Pero el proyecto de la Summa se registra ya el siglo pasado (Balzac, Mallarmé), desde una perspectiva; pero, desde otra, lleva a Proust.*
- Precisamente el fracaso está inserto en la Modernidad. Proust es el final de algo, como en otros sentidos Borges es una conclusión; no son el principio de algo.
- *Sí, pero mientras ellos y algunos más logran ser una conclusión bastante compleja y brillante, otros (entre los cuales pondría a Moro) dan la sensación sólo de la disolución. Tal vez en el caso de Moro intervenga una leyenda vital que acrecienta el prestigio de su poesía.*
- Tal vez porque el poeta hoy importe más que la poesía. Me hace sentir culpable de haber salvado una obra que Moro no salvaba. El ha dejado frases de una pérdida de toda fe en la civilización y en el porvenir del hombre.

El genio existencial: Vallejo

- *Por cierto que era necesario editar a Moro, porque significa un aporte valioso a la poesía en castellano en general. Mis reproches se situaban en un nivel mundial de exigencia, en comparación con autores plenamente logrados como Proust, Borges o... Vallejo. Y menciono a Vallejo, porque recuerdo que Ud. ha escrito que Moro y Vallejo no se apreciaban mucho como poetas.*
- Moro estimaba algo "Los heraldos negros", pero no lo demás.
- *¿Por qué?*
- Su índole expresionista, existencial. Vallejo es el poeta existencial por excelencia. Representa un aspecto de esa gran poesía de nuestro tiempo que demuestra que no puede haber un Dante en el siglo XX. La poesía de este siglo es una poesía fragmentada en cuatro o cinco poetas fundamentales.

- ¿Cuáles?
- Vallejo, Pound, Pessoa y Breton son las cuatro direcciones. Representan lo que este siglo puede dar y no puede dar.
- *Ya que ha mencionado nuevamente a Breton, ¿cómo explica el rechazo del surrealismo manifestado por Vallejo? No se entiende completamente si pensamos en "Trilce".*
- Era natural. Vallejo representa el aspecto existencial. En *Trilce* hay unas llamas formidables que después desaparecen totalmente y Vallejo se hunde genialmente en la existencia, y todas sus aspiraciones ya son hacia una meta histórica. Y ahí es un fracaso. Precisamente la genialidad de Vallejo es que su poesía niega su militancia.
- *¿La niega o la integra en una visión más compleja?*
- Bueno, pero los libros políticos de Vallejo son deplorables. La niega, porque su poesía muestra la imposibilidad de la utopía que persigue su militancia. Su prosa no me interesa para nada.
- *Tal vez la leyenda vital de Vallejo dificulte leer su poesía.*
- Sí. Cuando yo llegué el 48, se hablaba sólo de ella y nadie podía leer *Poemas humanos*.

Nuestra conversación no ha terminado (¿cuándo termina un diálogo sobre la poesía?), pero el espacio de esta columna sí. Agreguemos únicamente nuestro deseo de que la "leyenda de la vida escandalosa" de Moro no nos impida valorar adecuadamente su obra.

(Dominical, 3 agosto 1980)

WESTPHALEN:

UNA ESPADA EN LA POESIA

En los últimos quince años hemos presenciado la recopilación de la obra poética de la mayoría de los principales poetas del Perú contemporáneo, esperando siempre la publicación de una de las voces más deslumbrantes, la de Emilio Adolfo (von) Westphalen. Hasta que, por fin, bajo uno de los sellos editoriales más prestigiosos del idioma, nos llega —temblor que no termina de sacudimos— *Otra imagen deleznable...* (México, Fondo de Cultura Económica, 1980; 121 pp.)

Como la de Oquendo de Amat, la producción de Westphalen es exigua. Dos poemarios (*Las ínsulas extrañas*, 1933, y *Abolición de la muerte*, 1935), integrados cada uno por 9 poemas, constituyen el núcleo de su obra, al que puede sumarse —como anexo o complemento— un puñado de textos dispersos, de los cuales ha brotado, como una selección más que como un conjunto orgánico, la serie *Belleza de una espada clavada en la lengua*, compuesta por 17 poemas. A esas tres colecciones poéticas, *Otra imagen deleznable...* agrega la conferencia “Poetas en la Lima de los años treinta”, importante testimonio sobre la trayectoria poética de Westphalen.

Producción exigua pero de una perfección formal muy pocas veces alcanzada en nuestras letras. Casi tan joven como Oquendo de Amat, Martín Adán o Eielson, Westphalen maduró a los 22 y 24 años de edad (recordemos que nació en Lima, en 1911), entregándonos varias de las mejores páginas de la vanguardia hispanoamericana de los años 30. Tan completo fue el dominio de su arte que pronto advino el silencio. Un silencio ya presagiado por la sabia “música callada” de muchos versos suyos, debidamente resguardados por el reducido tiraje de sus poemarios (150 ejemplares, cada uno). Un silencio subrayado, en fin, por la ausencia de reediciones ¡durante 45 años!

Muestras similares de abstención no son raras en la poesía contemporánea, especialmente entre los protagonistas y herederos del romanticismo “interior” (en gran medida alemán), el simbolismo y algunas escuelas de vanguardia como el dadaísmo y el surrealismo. No hay necesidad de acudir a los paradigmas consabidos: el destierro de Rimbaud, la “página en blanco” de Mallarmé, etc. Basta pensar en el nutrido grupo de poetas peruanos que han “amordazado” o “clausurado” de algún modo su labor poética: González

Prada, Eguren, Oquendo de Amat, Martín Adán, César Moro, Eielson, por limitarnos a los nombres más ilustres y que mejor encarnan el estigma de la modernidad como búsqueda infructuosa de la Palabra y de la Vida, marginalidad, ruptura, autonomía, etc.

A nivel hispanoamericano, no hay quizá silencio más elocuente que el del mexicano José Gorostiza, quien después de su obra maestra, el extenso poema *Muerte sin fin* (1939), ha guardado un silencio estricto y total. Junto a un prodigioso virtuosismo formal —una cima en la poesía de nuestro siglo—, Gorostiza alcanza la corrosiva visión del ser como perpetua destrucción y de la palabra poética como forma vacua, inútil, deleznable. Nada más consecuente que el silencio ante este éxtasis al revés, ante esta iluminación disociadora.

Al respecto, notemos que el propio Westphalen afirma lo siguiente: “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 (mis poemas). No por nada al segundo cuaderno de poemas que publiqué le dí por título *Abolición de la muerte*” (pp. 116-117). La palabra poética como arma contra la caducidad que alcance a abrir “rendijas en la pared del tiempo” (p. 98).

Edgardo Rivera ha develado este “vitalismo” de Westphalen, esta concepción del arte como “instrumento de vida” que saca a luz lo más profundo del hombre, exigiendo para ello “disponibilidad absoluta”. Pero, frente a esta afirmación del poder, surge la conciencia de la ineficacia del arte, aspecto que —acercándolo a la desazón de un Rimbaud o un Gorostiza— lo tienta a optar por el silencio. Grandeza y miseria de la experiencia estética que encuentran una formulación sintética en el siguiente pasaje: “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”. (p. 119).

Nótese que la triada surrealista (poesía-revolución-amor) es asumida de un modo peculiar por Westphalen, con una moderación y sensatez poco

surrealistas. Lo cual nos confirma la impresión que produce su poesía como un fruto medurado de raíces surrealistas heterodoxamente abonadas por diversas tendencias de la modernidad lírica (romanticismo, simbolismo, etc.) e incluso por la poesía mística del Siglo de Oro español. Entre otros, Luis Monguió, Julio Ortega, Américo Ferrari, Ricardo Silva-Santisteban y Alonso Cueto han insistido en que los vínculos de Westphalen con el surrealismo son sólo parciales.

Por otro lado, procédase a revisar atentamente la serie *Belleza de una espada clavada en la lengua*, cuyo admirable título parece aludir a la voz ("lengua") despedazada hasta enmudecer ("una espada" que fulmina sus movimientos), destacando que no hay acaso esplendor estético ("belleza") mayor que el de la palabra en proceso de silencio, que el de la poesía desencantada de sí misma.

Esta serie consta de dos partes claramente diferenciables. La primera, con 9 textos fechados entre 1930-1939. A modo de residuos del banquete creador de los años 30, migajas con algunos versos rescatables, pero en general nada más que pálidos anexos de *Las islas extrañas* o *Abolición de la muerte*. El "Preámbulo a Revilla" funciona como una transición a la segunda parte: 7 poemas que brotan de la "noche oscura" de cuatro décadas de silencio creador, coágulos de una espada —de Damocles— que ha terminado por traspasar al lenguaje.

Es cierto que estos 7 textos no alcanzan la excelencia lustral de los poemarios de los años 30, pero también lo es que poseen una atmósfera y un tono diferentes, plasmados con méritos poéticos dignos de encomio. Los versos de Westphalen son ahora parcos, desnudos, tendientes a la distribución estrófica regular, con subterráneas afinidades con la dicción simbolista ("Nerval y el Amor" y "Libre"), la humanísima interrogación vallejiana ("Términos de comparación"), la poesía "sin pureza" del Neruda de las Residencias ("El mar en la ciudad"), la requisitoria de la llamada antipoesía ("Poema inútil") o la "poesía desnuda" de J. R. Jiménez ("Riqueza" y "Epílogo"). Predominando, por lo tanto, varias tendencias básicas del postmodernismo y el postvanguardismo, así como en los años 30 dominaban en Westphalen los cauces vanguardistas.

Esos 7 poemas, finalmente, poseen una naturaleza de "poesía sobre la poesía" que los torna valiosísimos para entender el silencio de Westphalen. Cual "preso dichoso" en el juego "breve" pero "infinito" de la vida y de la

muerte, el poeta, cercado por el tiempo y el espacio, emerge "libre como el ave / presa en su canto, / grito que violenta la vida / y la conduce, fulmíneo, a la muerte". (p. 90). La poesía como prisión y libertad resulta capaz de conceder "la vida como una muerte / gozosa porque negada" (es decir, la abolición de la muerte), pero, a fin de cuentas, se trata de un "puro engaño" elaborado por la imaginación. (p. 95). Simulacro deleznable de la realidad, la poesía no atina en su afán de instalar la Revelación, la Liberación, la Vida auténtica: metas que delatan la entraña mística de la búsqueda de Westphalen y, en general, de la modernidad poética.

(Dominical, 15 marzo 1981. Reproducido en: *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, Nueva Epoca, núm. 126, México, junio 1981, p. 20)

WESTPHALEN O EL ESPLENDOR DE LA IMAGINACION LIRICA

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 llorar
golpear 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
 una gota
 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
 mi alma agua hablar agua caminar gotas damas ramas 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

Comentar el quinto poema de *Las islas extrañas*¹ pareciera una tarea destinada al fracaso. A la indeterminación y ambigüedad del texto, se suma su incuestionable condición de trayectoria inconclusa —espiral de palabras que no empieza ni termina, que siempre recomienza—: ese carácter fragmentario que recorre todas las páginas del poemario de Emilio Adolfo Westphalen y que nos hace entrever que tal vez todo el libro sea un solo poema (o, mejor quizás, la persecución imposible de un mismo poema).

1. E. A. Westphalen, *Las islas extrañas* Lima, Cía. de Impresiones y Publicidad, 1933; s/n.

La apertura, el contrapunto y el fluir encantatorio que impregnan todos los planos del verbo de Westphalen (fónico, morfológico, sintáctico y semántico) constituyen una verdadera aventura del lenguaje (en sabia equidistancia del *stream-of-consciousness* y de lo que Luis Monguió quiso apelar *stream-of-unconsciousness*)². Y ya no es necesario adscribirla en su integridad a las enseñanzas surrealistas, sino más bien vincularla con sus dos fuentes principales: la tradición de la lírica moderna, dentro de la cual el surrealismo es la tendencia predominante en *Las ínsulas extrañas*, y la naturaleza propia de la imaginación lírica. Como quiera que Alonso Cueto, en su tesis de bachillerato, está demostrando el rol que cumplen el simbolismo, el decadentismo y el expresionismo en *Las ínsulas extrañas* (además, por supuesto, del surrealismo bretoniano y de la línea existente entre el misticismo de San Juan de la Cruz y la noción de “lo místico” a partir de la poesía romántica), nosotros preferimos incidir aquí en la índole esencialmente lírica de la imaginación de Westphalen, tomando como base la espléndida composición “*Un árbol se eleva hasta el extremo de los cielos...*” Confiamos que estas apreciaciones contribuirán a valorar mejor los rasgos surrealistas de Westphalen, dado que el movimiento de André Breton constituyó una sistematización y exacerbación de la tradición de la lírica moderna, y que, por otra parte, la poesía moderna significa en la literatura universal el momento de máxima conciencia de la naturaleza de la imaginación creadora y de la comunicación lírica. Mucho del surrealismo no es otra cosa que modernidad, mucho de la modernidad no es otra cosa que una mayor explicitación de la creatividad estética.

Lector y crítico de gran finura y agudeza, Westphalen está persuadido de que el simbolismo es “una tendencia en la que toda interpretación resulta, por definición, ociosa”³. Aclaremos: el simbolismo desarrolla —extrema— magistralmente la indefinición propia de lo imaginario y de lo lírico. Por supuesto, que lo mismo ocurre con el surrealismo, quien añade las oscuridades aleatorias del automatismo psíquico.

El poema quinto de *Las ínsulas extrañas* carece de imágenes, de frases, de cadencias que podamos juzgar estables. Se rehace en el mismo momento

2. Cf. L. Monguió, *La poesía postmodernista peruana*. (México, University of California Press-Fondo de Cult. Económica, 1954) y J. Ortega, *Figuración de la persona* (Barcelona, EDHASA, 1971).

3. E. A. Westphalen/J. R. Ribeyro, *Dos soledades*. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1974, p. 32.

que lo estamos leyendo o releiendo. Las únicas cesuras que acaso se imponen para siempre, pero con el vértigo difuminado de sus volutas inapresables, son las que acompañan a los versos “matado por el fuego” y “matado por el agua”: dos pautas que subrayan la recomposición permanente del conjunto. ¿Hay tema? ¿Hay espacio, tiempo, personas deslindables? No; se suceden metamorfoseados el árbol que es la lluvia que es el alma (las ramas que son las gotas que son los dedos), la lluvia que es el tiempo que es el llanto, el agua que es la sangre que es el fuego, las voces que son los golpes que son las ramas... La estrecha unión entre el espacio y el tiempo, entre la percepción y la sensibilidad, entre el mundo y la persona se ve subrayada por la cohesión de las imágenes confluyentes, algunas de las cuales son tan soterradas como la música (¿no hablaba San Juan de la Cruz de la “música callada” en la serie que contiene el famoso verso “las insulas extrañas”?): en alguna fase del texto son música el árbol, el cielo, la lluvia, las lágrimas y el alma. No digo que se asemejen a la música, sino que advienen al centro de una verdadera música interior (la música del silencio que quería Mallarmé).

Estamos ante una magnífica oportunidad para comprobar la acertada caracterización que hiciera Emil Staiger de “lo lírico”: comunión inextricable entre lo “interior” y lo “exterior” (entre lo “subjetivo” y lo “objetivo”), síntesis de la experiencia anímica en el aquí y el ahora (sin distinciones válidas entre lo cercano y lo lejano, entre lo pretérito y lo venidero), efusión inefable, difuminación de las sustancias (“no hay una sustancia, sino accidentes; nada permanente, sino pasajero”), imprecisión, brevedad que solo puede perpetuarse gracias a la repetición —como ocurre en el canto—, etc.⁴ Westphalen es una de las voces más estrictamente líricas de nuestras letras, junto con Eguren, Oquendo de Amat y los Peña Barrenechea.

También nos encontramos ante una espléndida muestra de las tesis de Gastón Bachelard, quien insiste en el carácter dinámico y creador de la imaginación. Frente a la percepción, que anhela la claridad y la estabilidad, las nuevas imágenes que elabora la imaginación constituyen una invitación al viaje: “nada prepara una imagen poética, sobre todo no la cultura en el modo literario, ni la percepción en el modo psicológico”⁵. Nada más imprevisible y fluyente que el poema, verdadera sintaxis de imágenes antes que de sensaciones o ideas.

4. E. Staiger, *Conceptos fundamentales de Poética*. Madrid, Eds. Rialp. 1966.

5. G. Bachelard, *Poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1965; pp. 16.

No es nuestro propósito indagar aquí las materias “elementales” de la imaginación de Westphalen, a pesar de que el poema es especialmente sugerente al referirse al Agua y al Fuego (cohesionados en una simbiosis similar a la del verso de Breton que figura como epígrafe de *Abolición de la muerte*, pero que Westphalen confiesa haber leído después de la publicación de *Las islas extrañas*)⁶. Más pertinente nos ha parecido develar un mecanismo de la imaginación tipificado por el propio Bachelard: la Inmensidad Intima. Las imágenes de la inmensidad, como la que nos da nuestro poeta al configurar un árbol que “se eleva hasta el extremo de los cielos” y que crece hasta que “ya no cabe en el cielo” (también el agua, el alma, etc. llegan a ocupar todo el espacio posible, y no caben en nada), normalmente son concitadas por un objeto que se convierte en el foco de la inmensidad: “Dar su espacio poético a un objeto, es darle más espacio que el que tiene objetivamente, o para decir mejor, es seguir la expansión de su espacio íntimo”⁷. Lo cual —señala Bachelard— nos remonta a la concepción leibniziana del espacio como “lugar de los coexistentes... Cada objetivo investido de espacio íntimo se convierte, en este coexistencialismo, en el centro de todo el espacio. Para cada objeto lo lejano es lo presente, el horizonte tiene tanta existencia como el centro”⁷. Por otra parte, nos trae a la memoria la noción baudelairiana de las correspondencias, la cual tiende conexiones entre la inmensidad del mundo y la intensidad de nuestro ser íntimo: “la *inmensidad* en el aspecto íntimo, es una *intensidad*, una intensidad de ser que se desarrolla en una vasta perspectiva de inmensidad íntima”⁷.

Es fácil trazar el nexo entre las correspondencias baudelairianas, el simbolismo y el surrealismo. Más extraño es constatar la importancia que posee la imagen del árbol como desencadenante de la Inmensidad Intima. Justamente Bachelard cita un poema paradigmático de Rilke, bastante útil para captar el evanescente texto de Westphalen:

*El espacio fuera de nosotros gana y traduce las cosas:
si quieres acertar la existencia de un árbol,
invístelo de espacio interno, ese espacio
que tiene su ser en ti. Cíñelo de restricciones.
Es sin límites, y sólo es realmente árbol
cuando se ordena en el seno de tu renunciamiento.*

6. E. A. Westphalen/J. R. Ribeyro, *Dos soledades*, p. 43.

7. G. Bachelard, *Op. cit.*, pp. 257, 258 y 254.

Claro que Westphalen no se entrega únicamente al árbol. También zozobra ante la lluvia, el tiempo y la música. El agua y el fuego lo exterminan; el fuego triunfa primero, como una garganta sedienta de un agua que no hay en el agua. Finalmente vence el agua, más bien una lluvia de sangre y lágrima. ¿Por qué el agua que no es agua, por qué la sangre y la lágrima? Porque la inmensidad del objeto proviene de la intensidad del ser íntimo y, en este caso, la intimidad es la de un yo doliente. Sus heridas, como es ley en la obra de Westphalen, reconocen el poder soterrado del amor (“el rostro de una niña alumbra una lágrima con su luz suave apagada” nos sugiere que la garganta padece el fuego de Eros). Lo interesante es que, en este caso, el poeta entreteje una atmósfera de *amour courtois*, de paladines caballerescos, de amantes que son héroes:

*en la gota se ahogaron los valientes caballeros
las hermosas damas
los valientes cielos
las hermosas almas*

A estos versos se pueden sumar otros: “y navegan rojos galeones por la gota de agua” y “crecen las damas” (importante equiparación entre las ramas y las damas: enlace entre la inmensidad del objeto contemplado y la intensidad de la frustración padecida, de la huella que la niña ha producido en su alma).

Mientras que San Juan de la Cruz entonaba “ínsulas extrañas”, en el despliegue mayor de la Inmensidad Intima que pueda darse, guiado por el gozo de la Amada del *Cantar de los Cantares*, Westphalen ha articulado el presente poema —la presente ínsula extraña— desde la aniquilación y el fracaso: “abolición de la vida” sería su título adecuado. La muerte motivada por el deseo —el fuego— que lo calcina y la tristeza —el agua— que lo inunda.

(En: *Creación & Crítica*, núm. 20, Lima, agosto 1977, pp. 38-43)

WESTPHALEN:

ABOLICION DEL SILENCIO

Gracias al entusiasmo con que Fernando Lecaros conduce el sello Ediciones Rikchay Perú, podemos disfrutar en un volumen —pulcro, de sobria elegancia— la obra completa de una de las voces descollantes de la poesía peruana: Emilio Adolfo Westphalen.

Edición concebida como homenaje al notable poeta en sus 75 años de edad. Por el colofón sabemos que se terminó de imprimir en los últimos días de 1986; es decir, en el aniversario mencionado, ya que Westphalen nació en 1911. Pero recién circuló en 1987, despertando inusitado interés en nuestro medio, por tratarse de la primera ocasión en que un número apreciable de lectores peruanos puede adquirir sus casi “legendarios” (consagrados a nivel hispánico en numerosos estudios y antologías) poemarios juveniles *Las insulas extrañas* (1933) y *Abolición de la muerte* (1935), y su producción posterior.

Hasta ahora los textos de Westphalen habían circulado en ediciones reducidas: 150 ejemplares en el caso de los libros de los años 30; 130 ejemplares, en el de *Arriba bajo el cielo* (1982), y 170 ejemplares, en los de *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre escuchadas al desgaire sin certificación de autenticidad* (1982) y *Nueva serie* (1984). Habría que añadir que el tiempo transcurrido, en lo tocante a los textos de los años 30, y al verse impresos en Lisboa (con un exiguo envío para las librerías peruanas), en lo concerniente a los otros, han confabulado no poco en la dificultad del lector para frecuentar las páginas de Westphalen.

Se nos aducirá que sí hay una edición de apreciable tiraje y circulación. La llevada a cabo por el importante sello mexicano Fondo de Cultura Económica, en 1980; bajo la denominación de *Otra imagen deleznable*, reúne los dos poemarios de los años 30 y brinda la inesperada novedad (¡eran más de cuarenta años de silencio poético!) de un tercer poemario: *Belleza de una espada clavada en la lengua*. Esta edición posibilitó el acceso del público hispanoamericano e ibérico a la espléndida obra de Westphalen, consolidando su prestigio como uno de los poetas hispanoamericanos más interesantes del final del Vanguardismo. Sin embargo, *Otra imagen deleznable* no circuló mucho en las librerías nacionales, como sí lo está haciendo la recopilación

publicada por Eds. Rikchay Perú, titulada *Belleza de una espada clavada en la lengua*.

Nos complace que Westphalen, en lugar de repetir el título de la compilación anterior, haya optado por el más hermoso y expresivo de *Belleza de una espada clavada en la lengua*. Al reseñar en el *Dominical* la aparición de *Otra imagen deleznable*, elogiamos el acierto de ese título, entonces limitado al tercer poemario de Westphalen. Sintetizando nuestra óptica, escribimos después en nuestra antología *De Vallejo a nuestros días* (1984): "El admirable título *Belleza de una espada clavada en la lengua* parece aludir a la voz ("lengua") despedazada hasta enmudecer (la "espada" fulmina sus movimientos), destacando que no hay acaso esplendor estético ("belleza") mayor que el de la palabra en proceso de silencio, que el de la poesía desencantada de sí misma".

Notemos la "exacta" ambigüedad del título *Belleza de una espada clavada en la lengua*. El rótulo *Otra imagen deleznable* sólo recoge el desencanto antipoético, la desconfianza ante el valor y el sentido que puede tener la poesía, la tentación tan "moderna" de dejar de escribir y de esgrimir el Silencio como acto más genuino que el verbo.

En cambio, *Belleza de una espada clavada en la lengua* no se limita a ello; apunta también un efecto dialéctico que termina desencadenando belleza y poesía, la voz se somete a una especie de vía crucis, de muerte para renacer: comunión con el silencio y, a la vez, exorcismo, liberación. Muere la poesía para volver a ser; el silencio se vuelve expresión lacerada, entra en pugna perpetua —incandescencia ascética— con su vacuidad.

Algo de ello subrayó Octavio Paz, perito en trascendencia y vacuidades: "Emilio Adolfo Westphalen ha hablado con esa voz, que es la suya y es la de todos y es la de nadie; la voz del *otro* que es cada uno de nosotros. Al mismo tiempo, ha oído el silencio que precede, acompaña y sigue a esa voz. Ese silencio alternativamente nos atrae y nos aterra; por eso, muchos poetas, sin excluir a los más grandes, sienten la tentación de cubrirlo con las palabras de la elocuencia o la retórica. Así hacen de su poesía un disfraz y una cháchara de su silencio. No Westphalen [...] El silencio de Westphalen es el complemento de su voz. Cada uno de sus poemas es como una torre rodeada de noche: su chorro pétreo, oscuro y luminoso, se levanta sobre una masa de silencio compacto".

Perseguidor del Amor (erotismo con resonancias del Romanticismo alemán y el Surrealismo) y de la Belleza (flor absurda y frágil de la existencia), martirizado por la frustración y el escepticismo, Westphalen no sólo fustiga sus “deleznales” esfuerzos. Claro que lo hace en varias composiciones; por ejemplo, “Derrota”, donde juega con dos sentidos: a) fracaso, ser derrotado; y b) rumbo, itinerario, derrotero de una búsqueda que nunca llega a la meta:

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”.

Por otro lado, formula, una y otra vez, sus deseos de liberación, sus conatos de epifanía o revelación. Así el advenimiento de la maravilla erótica:

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 la gente por calles y plazas—más bello que cresta de ola absorbiendo todo espacio alrededor. (Nada —lo sabes— sólo mil años de castigo sin perdón a quien pierda semejante joya en la vorágine)”.

Además de la Abolición de la Muerte, ritualizada en su segundo poemario conectando el Triunfo del Amor y la Abolición de la Muerte, invoca la abolición del tiempo:

Epilogo

*“Para abrir por fin rendijas
en la pared del Tiempo”.*

y la abolición del espacio:

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”.

Herederero de la aspiración mística a quebrar el tiempo y el espacio, Westphalen también postula la asunción-abolición del silencio:

Anhelo

"Si alguien prendiera fuego al silencio —lo hiciera crepitar en múltiples pequeñísimos inaudibles silencios— lo desbaratará en tierna agonía inacabable".

La ambigüedad con que Westphalen se entrega a la Belleza lo transporta, sin descanso posible, del lado antipoético (befas disparatadas, feísmo temático y léxico, desenfado, etc.) y el deseo de aniquilamiento, al lado perpetuamente sacudido por Eros y el deseo de Absoluto:

"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 presienta dudoso ese siempre— a lo más un término para subrayar lo inconocible y lo invivible (en esta vida o en otra -concluiremos por ahora)".

(Dominical, 14 febrero 1988)

SANCHEZ Y LA NOVELA VANGUARDISTA

La publicación de la novela corta *Pasajeros P.S.N.C. Orcoma* (Lima, Imp. Print Colors, 1984; 59 pp.) nos lleva a ocuparnos aquí de una de las facetas menos comentadas de Luis Alberto Sánchez, la del novelista y, en conexión con ella, la del explorador vanguardista del lenguaje. Aunque conceda poco espacio y entusiasmo a la vanguardia literaria, en sus trabajos

críticos más difundidos en las últimas décadas, la verdad es que Sánchez en su juventud la paladeó (cf. *Panorama de la literatura actual*, 1934), la estimuló (su célebre prólogo a *La casa de cartón*, 1928, de Martín Adán, reproducido en el volumen de *Pasajeros P.S.N.C. Orcoma*) e incluso la cultivó, como lo demuestra la novela corta *Pasajeros*.

Opacada por otras facetas de mayor resonancia en nuestra vida cultural, la de Sánchez como novelista no carece de interés, ni mucho menos. Sánchez ha difundido varios trabajos novelescos, aparte del sabor narrativo —de tono memorioso— de muchos pasajes de sus ensayos y artículos. En el prólogo a *Pasajeros* confiesa: “No sé, me sentía en mi elemento contando cuentos, narrando [...] yo me sentía un narrador potencial y desde luego anhelaba narrar” (p. 5). Constatemos que en Sánchez convergen el *narrador*, el *escolia* y el *polemista*, otorgando fluidez amena e ingeniosa a sus páginas.

Admirador de Lytton Strachey, Emil Ludwig, Stefan Zweig y André Maurois, Sánchez ha cultivado con particular denuedo la biografía novelada, colaborando a su divulgación en América Latina. Sus biografías trasuntan investigación erudita y vuelo interpretativo, e instalan con dinamismo a cada figura en su época: *Don Manuel* (1930), *Haya de la Torre o el político* (1934), *La Perricholi* (1936), *Garcilaso Inca de la Vega* (1939), *Una mujer sola contra el mundo* (biografía de Flora Tristán, 1941), *Aladino o Vida y obra de José Santos Chocano* (1960) y *Valdelomar o la Belle Epoque* (1969).

Recientemente, Sánchez ha tejido un tríptico novelesco que sintetiza la evolución social, política y cultural del Perú en la primera mitad de nuestro siglo: *Los señores* (1983), *Los burgueses* (1983) y *Los rebeldes* (1984). En él hace gala de sus conocimientos histórico-sociales (al igual que en sus biografías), situándose cerca de la llamada “literatura de no ficción”.

En comparación con los aciertos de sus biografías y ese tríptico, tenemos dos tentativas de novelas de mayor elaboración fictiva que han resultado fallidas: *El pecado de Olazabal* y *La juramentación de Darío Beltrán*. Lo curioso es que sus primeros experimentos novelescos, de gran reelaboración imaginativa, sí revisten interés. Por un lado, sus colaboración a los 19 años de edad, en una curiosa novela colectiva publicada por entregas en la revista *Hogar* entre agosto y diciembre de 1920, en la que cada capítulo corría a cargo de una pluma diferente (trece en total: José Gálvez, Luis Fernán Cisneros, Raúl Porras Barrenechea, Félix del Valle, etc.). Sánchez ejecutó el quinto episodio

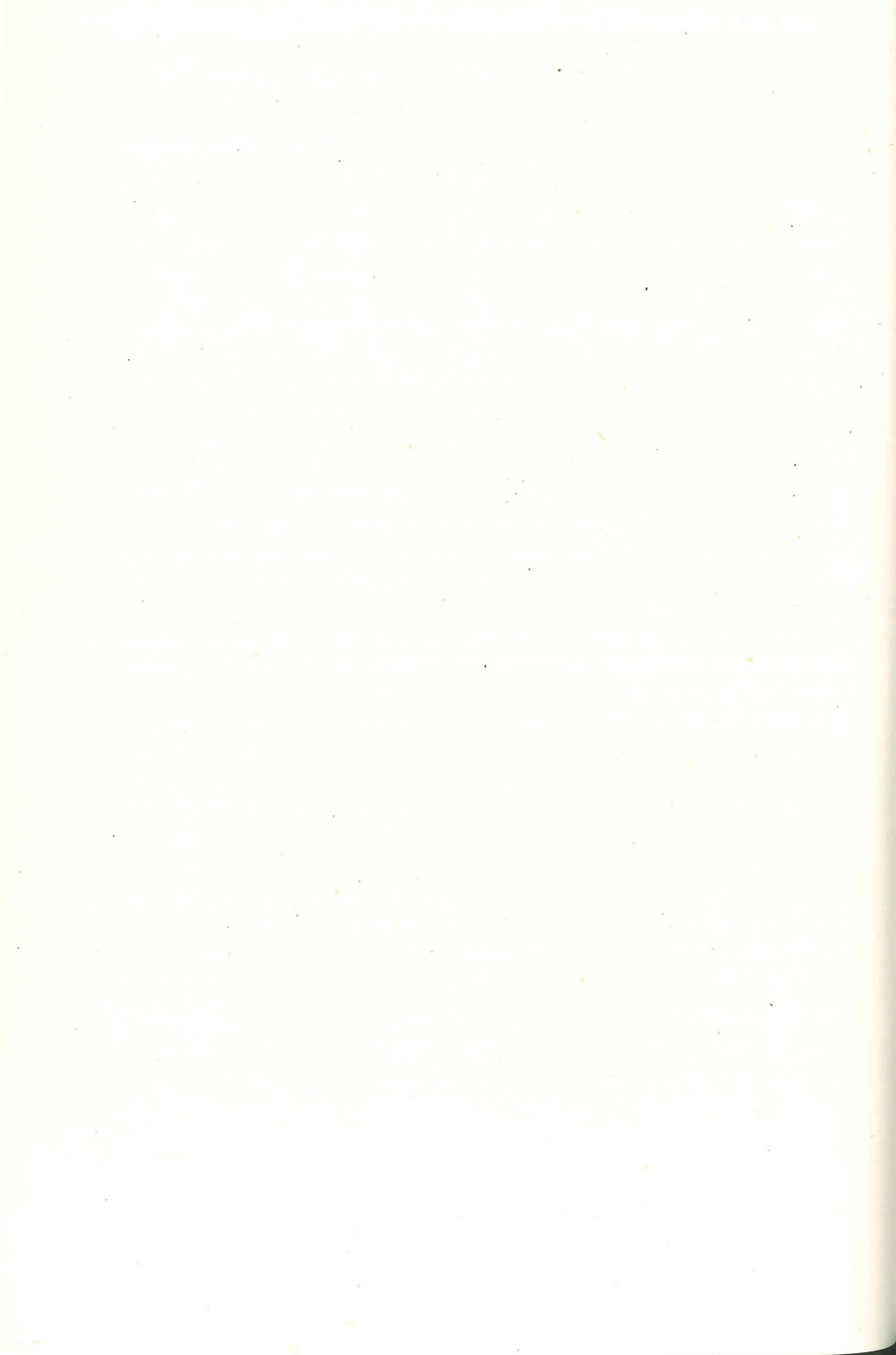
con gracia expresiva, agudeza psicológica y sentido de la intriga (cf. *Una novela limeña*. Lima, Univ. Nac. M. San Marcos, 1967).

Por otro lado, y sobre todo, la novela corta *Pasajeros*, compuesta en 1930 (el mismo año que publicó Sánchez la mejor escrita de sus biografías noveladas: *Don Manuel*), asimila la narrativa de vanguardia europea (Joyce a la cabeza) e hispanoamericana (particularmente, la de Salvador Novo y otros mexicanos), sin olvidar la impronta de *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán.

Aunque peca de artificiosa a ratos, aunque resulte demasiado explícita (interesada en aclarar las claves de lo que leemos), *Pasajeros* constituye una apreciable exploración. El protagonista se llama Carlos Augusto como el poeta romántico Salaverry; románticamente percibe su travesía dentro de un “extrarrealismo” (p. 46) que lo convierte en Ulises, y a los otros pasajeros en personajes de la *Odisea*. Transposición frágil, derrotada gradualmente por la realidad cotidiana: “El señor Gutiérrez, asesino de fantasías, funcionario policial, reñido con la ficción, antipoeta, antimetafórico, especie de gendarme de la realidad”. (p. 18) La afinidad con Cervantes (cf. p. 37) deviene, pues, en más importante que las relaciones con Joyce, toda vez que en *Pasajeros*, como en el *Quijote*, pasamos del personaje al símbolo homérico, y no nos quedamos en meras alusiones como hace el *Ulises*. Hay huellas del estilo joyceano (aunque no monólogo interior, como pretende la pág. 15) pero mucho más de la prosa —menos innovadora— de Salvador Novo, Ramón Gómez de la Serna y Martín Adán.

Lástima que las ocupaciones políticas, docentes y ensayísticas de Sánchez (recordemos que después de *Pasajeros* se acrecientan) han estorbado que madure el narrador vanguardista, novedoso y rico en símbolos que apuntaba en *Pasajeros*. Las biografías y novelas posteriores a 1930, a tono con las mencionadas ocupaciones y no con el “extrarrealismo” y juego verbal de *Pasajeros*, no logran consolarnos de la “muerte” de este Ulises novelista.

(Dominical, 31 marzo 1985)



IV

**AL RESCATE
DE RICARDO PEÑA**



RICARDO PEÑA BARRENECHEA:

BURLA DE GONGORA *

Silenciado por un olvido superior a los intentos de revaloración ¹, Ricardo Peña Barrenechea (1896-1939) requiere —injustamente— presentación: nació en Lima, ejerció la jurisprudencia en el Perú y Brasil, publicó los poemarios *Floración* (1924), *Eclipse de una tarde gongorina* y *Burla de don Luis de Góngora* (1932), *Discurso de los amantes que vuelven* (1934), *Romancero de las sierras* (1938) y *Cántico lineal* (póstumo: 1943; reúne tres colecciones: *Eco de la luz*, *Lucimiento y desvelo* y *Cántico lineal*), las piezas teatrales *Bandolero niño* (póstumo: 1939) y *Campos de hermosura* (recién impreso en 1973) y dejó varios inéditos: los poemarios *El Virrey sonámbulo*, *Gracia y diseño de las horas*, *La Torre del Mar* y *la Higuera*, *Camino de*

* Este artículo lo he elaborado en base a mi tesis de bachiller presentada en el Programa Académico de Letras de esta universidad: *Ricardo Peña Barrenechea y su elogio burlesco de Góngora* (1973), 166 pp.

1. Asignables a Mirko Lauer y Ricardo Silva-Santisteban; cf. *Mabú*, núms. 3-4; Lima, agosto 1973, pp. 30-31. No han colaborado en el eclipse de la estimación que gozaba Ricardo Peña: Alberto Tauro (*Elementos de literatura peruana*. Lima, Palabra, 1946; reeditado en Lima, 1969), Javier Sologuren ("Ricardo Peña", en *La poesía contemporánea del Perú*. Lima, Cultura Antártica, 1946. Libro escrito con Jorge Eduardo Eielson y Sebastián Salazar Bondy), Francisco Carrillo (*Ricardo Peña Barrenechea*. Tesis de Br. Lima, U.N.M.S.M., Facultad de Letras, 1947. Es el mejor estudio sobre R. Peña), Luis Monguió (*La poesía postmodernista peruana*. México, F.C.E., 1954. El mejor panorama del momento literario de Peña) y Estuardo Núñez (*Panorama actual de la poesía peruana*. Lima, Antena, 1938; y, *La literatura peruana en el siglo XX*. México, Pomaca, 1965).

Sal, El alba en los ojos, Gozo y pérdida del cielo e Instancia de la angustia (todos escritos entre *Floración y Eclipse de una tarde gongorina* y *Burla de don Luis de Góngora*), las obras dramáticas *Morocha, La primera imagen, Pétalo o Narciso, Canción del atardecer, El ángel y la tierra* y *Don Lobo de la Luna Verde*, y las novelas *La Virgen del Sol, La muerte de Atahualpa* y *La Sombra de Merlín*. Con razón un atinado crítico de entonces, Luis Fabio Xammar, consideraba a Ricardo Peña “el lírico más fecundo de la poesía peruana”². Además fue pintor y escultor³.

El conocimiento del arte de Ricardo, hermano del buen lírico Enrique Peña Barrenechea, contribuirá a determinar el proceso de la literatura peruana de las décadas del 20 y el 30, en lo que concierne a la consolidación de un lenguaje poético altamente depurado y contemporáneo. Lugar principal le corresponde al *Eclipse de una tarde gongorina*⁴ en esta tarea, cuanto más que apareció acompañado de un texto en prosa: *Burla de don Luis de Góngora*, testimonio de la afinidad estética con la literatura española de entonces⁵, legible como una especie de manifiesto poético propuesto en burlas y veras.

-
2. *La poesía de Ricardo Peña*. En: *Letras*. Lima, núm. 24, pp. 88-100. Citamos según la reimpresión, como prólogo de *Cántico lineal* de Ricardo Peña (Lima, Signo, 1943), p. 10.
 3. Sobre la vida y obra de R. Peña, véase: Luis F. Xammar, *Comentario a la materia de Ricardo Peña* (En: *Mercurio Peruano*. Lima, agosto 1939; año XIV, volumen XXI, N° 150; pp. 312-329), Raúl María Pereira, *Ricardo Peña Barrenechea y su obra poética (El Comercio*. Lima, 27 agosto 1939; segunda edición; p. iv) y las obras citadas en la nota 2.
 4. Quien señala con claridad la importancia de este libro de poesía es Francisco Carrillo, *Op. cit.*
 5. Este nexo ha sido destacado por los críticos citados, sobre todo con relación a Rafael Alberti y Federico García Lorca, representantes de la denominada “generación del 27” (o “generación del 25”, o “generación Guillén-Lorca”), membrete éste que destaca el año 1927, el del famoso homenaje al tricentenario de la muerte de Luis de Góngora. Ya entonces se habló de neogongorismo, de gongórico, de barroquismo... Sobre este período del ámbito literario castellano la bibliografía es muy rica. Remitimos a Dámaso Alonso (*Poetas españoles contemporáneos*. 3ª ed. Madrid, Gredos, 1969; y *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, Gredos, 1955), José Luis Cano (*La poesía de la generación del 27*. Madrid, Guadarrama, 1970), Joaquín González Muela (*El lenguaje poético de la generación Guillén-Lorca*. Madrid, Insula, 1954; y *La generación poética de 1927*. Madrid, Eds. Alcalá, 1966), Ricardo Gullón (*La invención del 98 y otros ensayos*. Madrid, Gredos, 1969) y Pedro Salinas (*Ensayos de literatura hispánica*. Madrid, Aguilar, 1967).

Precisamente este artículo quiere comentarlo en cuando *poética*⁶ del Ricardo Peña de los años 30..

Copiemos el texto y dividámoslo en lexías⁷:

¹ *Burla de don Luis de Góngora y Argote*/

² Anida en Luis de Góngora la blanchura cristiana./ ³ Mucho antes de su nacimiento, aprendió a hacer la señal de la cruz, a escuchar las avemarías y las jaculatorias conqu[e sic.] doña Leonor de Góngora le va rellenando los oídos./

⁴ Son las narices de Góngora lo que preocupa e interesa a Quevedo. Las narices de Góngora despiertan en Quevedo ancha sospecha. Cree que no sean suyas e insiste en salpicar su ejecutoria de nobleza con sombras de roja morería./

⁵ Hay muchas cosas sucias en Góngora./ ⁶ cosas que debió aprender de los muchachos que jugaban a los toros en la plaza del pueblito... Jugando con la linda Barbolilla, la chica que amasa con su padre las tortas que Góngora recoge de sus manos, haciendo con ella las bellaquerías detrás de las puertas./

⁷ Es Góngora el héroe de los muchachos del pueblito./ ⁸ Cuántas veces le vieron salir despreocupado por el campo, con roja libre [a] de abalorios y su montera de papel morado./ ⁹ Es así como espera la llegada de Marica, la rubia campesina que oculta entre la saya las primeras golondrinas. Juntos van a la Iglesia a oír el silabeo de los ángeles; el murmurar de las campanas; a recibir el júbilo del agua que corre por sus manos./

¹⁰ Hay un largo parentesco entre Góngora y nosotros./ ¹¹ Recordamos los días tan lejanos en que íbamos con ojo y piel de monaguillo, a acariciar el oro de los cálices; tocando a hurtadillas las patenas; bebiendo a espaldas de los frailes la grana que desborda de las altas vinajeras./

6. En el sentido que le da Umberto Eco: "el programa operativo que una y otra vez se propone el artista, el proyecto de obra a hacer, tal como el artista explícita o implícitamente lo entiende". (*Obra abierta*. Barcelona, Seix Barral, 1965; p. 345).

7. Lexía en cuanto la mínima unidad de sentido, que consideramos pertinente para nuestra lectura. Cf. Roland Barthes, *S/Z*. Paris, Editions du Seuil, 1970; p. 21.

¹² Es el campanario de la Iglesia de Córdoba el nido de Marica. Allí Góngora se esconde jugando con la saya de Marica./ ¹³ De allí salen a volar los primeros romances campesinos./

¹⁴ Se sabe que fue Góngora quien inauguró en Salamanca las más altas cátedras de la sabiduría humana: La del amor burlesco; la del juego de dados; la de los naipes. Licenciado en cosas profanas alcanzó el cargo honrosísimo de Racionero del Cabildo de Córdoba. Más tarde, Quevedo le otorgó el grado de Capellán del Rey de Bastos./

¹⁵ Saltando por las sillas del Coro; trepando por el lomo de los toros, bailando con la sal de las serranas, tropezando con honras ajenas [sic.] logró burlarse del Obispo, de Lope y de Quevedo./

¹⁶ Después, ah, después, como Nembrot, levantó en el aire altas torres de desesperación. Aró en el mar; sembró en la arena, fue a recoger vergüenza [sic.] y afán./

¹⁷ Góngora llegó a Madrid como agente del cielo y embajador de sus soledades./ ¹⁸ Empezaron sus ojos a llenarse: Las manos enojadas de codicia; los talles encorvados de deseo; el celo protestante de los Príncipes./ ¹⁹ ¿Qué fue, adónde está la linda Barbolilla? ¿Adónde está Marica? .../

²⁰ Fue Góngora el desorbitado Polifemo de cien ojos. Conoció todas las puerilidades de los griegos./

²¹ ¿Habrá olvidado acaso su célebre soneto, los cuatro puntos cardinales de su maravillosa fantasía?/

²² Góngora y Quevedo: Los hermanos siameses de un nuevo mundo amanerado./ ²³ El cultismo de Góngora, el conceptismo de Quevedo están llenando aún de ayes retorcidos los oídos fugaces de los tontos./

²⁴ Es Góngora —¿verdad Quevedo?— el más alto acróbata de la sintaxis española. Malabarista del hipérbaton;/ ²⁵ ciclista del color, sorpresivo lucífero del canto./ ²⁶ En lo sonoro, en lo agudo, en lo extremado, monstruo en todo, siguiendo así el itinerario de Gracián./

²⁷ Es un diamante verde, de pálidas aristas cortesanas, incrustado en la corona de la España Negra./

²⁸ En Góngora está el secreto de la armonía universal./

²⁹ Mundanidad;/ ³⁰ sugerencia íntima;/ ³¹ desasosiego lírico./

³² Fue el hombre quien bien pudo escribir con el dedo sus desdichas en el cielo./ / ⁸

I. *Partición de la Burla:*

Louis Hjelmslev señala, con justeza, la necesidad analítica de considerar el objeto estudiado como una clase dividida en componentes, y a éstos como otras tantas clases divisibles en otros nuevos componentes y así hasta agotar el análisis ⁹. En la *Burla de don Luis de Góngora* encontramos la siguiente composición:

Parte I. El Título (lexía 1), que orienta la exacta aprehensión del sentido del texto. Remite a 'ridiculización', 'broma' y al género burlesco ¹⁰; y abre la referencia cultural a Luis de Góngora, poeta cordobés cuyo conocimiento se vuelve indispensable para la lectura de esta obra.

Parte II. Biografía Burlesca de Góngora (lexía 2-20), subdivisible en:

A) *Linaje* (lexías 2-4) de vertiente cristiana (lexías 2-3) y de vertiente mora (lexía 4).

8. Texto transcrito de *Eclipse de una tarde gongorina y Burla de don Luis de Góngora* (Lima, Edt. F. E. Hidalgo, 1932; páginas sin numerar). En la lexía 8, agregamos una "a" para que se complete "librea". "Libre" es una errata indudable, tanto porque no existiría una construcción gramatical adecuada (dos adjetivos consecutivos sin sustantivo comandante) como porque el romance gongorino parafraseado ostenta "haré una librea" (cf. Luis de Góngora y Argote, *Obras completas*. Ed. Millé y Giménez. Madrid, Aguilar, 1967; sexta edición. Romance 4 "Hermana Marica...", pp. 44-46).

9. *Prolegómenos a una Teoría del Lenguaje*. Madrid, Gredos, 1971; pp. 25-26 y 40.

10. Joseph T. Shipley (en su *Diccionario de la literatura mundial*; Barcelona, Edt. Destino, 1962; p. 79) destaca como ingredientes del género burlesco: "imitación incongruente" y "deliberada desproporción... presentando lo trivial con seriedad irónica (*burlesco elevado*) o lo serio con ligereza grotesca (*burlesco bajo*)". Especificando más, la *Burla* que hace Peña es una caricatura: "método burlesco que se propone conseguir un retrato mediante la contorsión de las facciones más fácilmente reconocibles". (Shipley, *Loc. cit.*)

- B) *Niñez y Pubertad* (lexías 5-13), en la que se inserta la biografía del autor (o codificador: Ricardo Peña en tanto escritor de la *Burla*, no en cuanto persona realmente existente) compartiendo parentesco (lexía 10) y transgresiones (lexía 11) con el mozalbeta Góngora (lexía 5-9, 12-13).
- C) *Juventud* (lexías 14-15), caracterizada por la profanidad.
- D) *Madurez y Vejez* (lexías 16-20): desesperación e ineficacia, soledad y aspiración, mundanidad y contrarreforma, ausencia. Finaliza con una comparación de Góngora con el cíclope Polifemo.

Parte III. Caracterización Burlesca de la Obra Literaria de Góngora
(lexías 21-32):

- A) *Estilo literario* (lexías 21-23), de tendencia “normal” (lexía 21) y de tendencia cultista (lexías 22-23).
- B) *Virtuosismo* (lexías 24-26) sintáctico, cromático, eufónico, ingenioso e hiperbólico.
- C) *Transgresión* (lexía 27), que implica la cortesanía mundana al interior de la España de la Contrarreforma.
- D) El entrecruzamiento de *desasosiego lírico* y la *mundanidad*, cerrado por una nueva equiparación con Polifemo (lexías 28-32).

Si procedemos a cotejar las Partes II y III, reconoceremos el paralelismo subyacente:

1. Empiezan encuadrando la parentela respectiva: árbol genealógico (Parte II) y escuela literaria (Parte III).
2. En el *Linaje* se distinguen Cristianismo y Morería: connotativamente, la Blancura y la Suciedad (comparar lexías 2 y 4), la Restricción y la Libertad (lexía 3, contrapuesta en definitiva a lexías 5-6). En el *Estilo literario* se coloca la celebridad (connota popularidad) y “cardinalidad” (connota orientación = claridad) del soneto, frente al hermetismo (no popularidad: “están llenando aún de ayes retorcidos los oídos fugaces de los tontos”, lexía 23) y amaneramiento (connota rebuscamiento y dificultad) del cultismo. Como si se tratara de un linaje poético diáfano y restringido (sujeto a normas) frente a otro oscuro y transgresor.

3. La *Niñez y Pubertad* se condensa semánticamente en Suciedad, Juego Pícaro, Libertad, Goce, Despreocupación y Habilidad; todo esto relacionado y como a manera de desarrollo de la Morería. Su paralelo es *Virtuosismo*, que connota una equivalente condensación semántica en el terreno de la creación literaria.
4. La *Juventud* profana y transgresora se anuda con la cortesanía que se enfrenta a la intolerancia (España Negra = Leyenda Negra de España, a la que nos referiremos más adelante).
5. La *Madurez-Vejez* se liga a la última subparte de la Parte III, por cuanto ambas subpartes están significando afectividad, desesperación y contacto con el mundano Madrid.
6. Se concluye en ambas partes aludiendo a un Polifemo desconcertado, desdichado.

Esquematisando el paralelismo:

PARTE II:

Biografía

- A. Linaje
- B. Niñez y Pubertad
- C. Juventud
- D. Madurez y Vejez

PARTE III:

Obra

- Estilo literario
- Virtuosismo
- Transgresión
- Desasosiego y mundanidad

Sin embargo, es practicable una nueva lectura de lo que hemos reconocido como Parte III (Obra), complementaria en el fondo (aunque, en apariencia, cuestionadora) de la que acabamos de exponer. Nueva lectura apuntalada por:

- a) La lexía 21 (primera de la Parte III) se asocia íntimamente a la lexía 19 (perteneciente a la Parte II), por medio de la interrogación acerca del pasado anterior a la Madurez (el pasado: Barbolilla, Marica, Puerilidades = niñerías; incluso es verosímil que los sonetos gongorinos sean destacados como miembros del periodo juvenil, aunque Góngora los escribió hasta el final de su producción, debido a su importancia para dicha etapa). En la lexía 19 había brotado el tópico del *ubi sunt* (¿adónde están? ¿qué se hicieron?...) aplicado a la Niñez-Pubertad; en la lexía 21

se intensifica la fuerza inquisidora del *ubi sunt* (del recuerdo) mencionando el probable olvido.

- b) La lexía 18 parece recoger las primeras impresiones recibidas al conocer la Corte (Góngora tuvo contactos esporádicos con Madrid en 1589, 1609 y acaso 1613-1614) más que su residencia madrileña (1617), como nos hizo pensar antes la lexía 17 (“agente del cielo y embajador de sus soledades”, entendida como que traía concludos la *Fábula de Polifemo* y *Galatea* y las *Soledades*, grandes poemas redactados en 1612-1614). Bien podría leerse la lexía 17 como una alusión al Góngora maduro en el que estarían incubándose el *Polifemo* y *Las Soledades*, cuya plasmación sería diferida a las lexías 22-26, que darían cuenta tanto de la Madurez como de la Vejez del poeta cordobés ¹¹.
- c) Se puede vincular las lexías 17-18 con las 27 y 29, así como la lexía 20 con la 32, desde la perspectiva de las penurias económicas, peticiones interesadas y deseos de éxito cortesano del Góngora visitante —maduro— primero (lexías 17-18 y 20) y residente —viejo— después (lexías 27, 29 y 32), en la corte madrileña ¹².
- d) Por último, la referencia a la torre de Babel (lexía 16) bien podría connotar, además de dificultades eróticas ¹³ o pecuniarias, el enrarecimiento culterano del español, en la línea de lo que ya un contemporáneo de Góngora opinaba a propósito de las *Soledades*:

“Y como ni en éstas [las lenguas castellana, latina y griega], ni en las demás lenguas del Capelino no están escritos los tales soliloquios y se cree que V. m. no ha participado de la gracia de Pentecostés, muchos se han persuadido que le alcanzó algún ramalazo de la desdicha de Babel” ¹⁴.

11. Cf. para estos datos biográficos: Dámaso Alonso, *Góngora y el “Polifemo”*, tomo I, pp. 39-42, 112 y 421 (Madrid, Gredos, 1961; cuarta edición).

12. *Ibidem*, pp. 42-47.

13. Este tipo de dificultades es el que desarrolla el Romance 1 (ver las *Obras completas* de Góngora, pp. 41-42) que Ricardo Peña parafrasea en la lexía 16. La confusión es causada por Cupido; el poeta, cual otro Petrarca, llama “gloria” a la “pena”, “vida” a la “muerte”.

14. De la “Carta de un amigo de don Luis de Góngora que le escribió acerca de sus ‘Soledades’”, en Góngora, *Op. cit.*, p. 1092. Don Luis contestó duramente a esta misiva, en *Op. cit.*, pp. 894-898.

Babel de versos que Ricardo Peña caracterizaría en las lexías 22-26. De ser así, Peña, de alguna manera, se haría eco de la distinción tristemente célebre de la obra gongorina en dos épocas: Luz (romances, letrillas, sonetos juveniles) y Tinieblas (grandes poemas, sonetos de la madurez y de la vejez)¹⁵.

Como consecuencia, esta nueva lectura postularía que: 1. Las etapas biográficas de la Madurez y la Vejez (no separables tajantemente por las fechas inseguras de las lexías 16-17) se extienden a lo largo de las lexías 16-32 (de los párrafos 9-18, ¡casi exactamente la mitad de la *Burla*!); 2. Existe una antítesis entre Niñez-Juventud / Madurez-Vejez, correspondiente a la oposición entre Goce y Despreocupación de la Niñez-Juventud, y Desdicha y Desesperación de la Madurez-Vejez. Y así como la época biográfica feliz posee su símil: el muchacho amigo de Marica (Niñez-Pubertad); así, la etapa desdichada también acude a otra figura de la obra gongorina: Polifemo. Por lo tanto, 3. Todo el texto constituye una burla biográfica moteada de referencias a la obra poética del cordobés, con una predominancia de los datos biográficos hasta las lexías 19-21 y una intensificación de las menciones literarias a partir de las mismas lexías. Como se ve, esta nueva lectura enriquece y matiza la partición en tres, antes presentada, ya que nos ha permitido decodificar la *Burla* como una caricatura de Góngora en la que se entretejen la recreación biográfica y la paráfrasis de la producción gongorina.

II. *Caricatura de la Biografía de Góngora:*

Entre las peripecias “más reconocibles” y célebres del gran lírico español, Ricardo Peña ha sabido escoger y reelaborar las siguientes: la ilustre

-
15. Por la época de la publicación de la *Burla*, Ricardo Peña da muestras de conocer la obra de los gongoristas Alfonso Reyes, Dámaso Alonso, José María de Cossío y Pedro Salinas, quienes combatieron la mencionada división. Incluso explicita un rechazo: “Por eso es que no aceptamos la división clásica y olvidada entre Góngora el bueno y Góngora el castigador de la sintaxis” (“El gongorismo”, capítulo IX de *Realización y Sentido Cultural del Arte*; en la revista “Social”, Lima, 5 enero 1933, año II, N° 45, pp. 5 y 36. Esta serie de artículos empezó a aparecer en octubre de 1932, año de la *Burla de don Luis de Góngora*). Empero, la *Burla* acoge dicha distinción, al inquirir por el maravilloso soneto aparentemente puesto en el olvido, por un Góngora entregado (Lexías 22-26) a la novedad del amaneramiento: el “acróbata de la sintaxis española. Malabarista del hipérbaton” resulta un pariente risueño del “castigador de la sintaxis”. La explicación radicaría en la condición burlesca del texto que analizamos; Peña ha echado mano a “las facciones más fácilmente reconocibles” (caricatura), una de las cuales es esta división inadecuada. Por otro lado, Peña confiere valor poético a los dos pretendidos estilos o épocas.

ascendencia de la familia de Góngora¹⁶, en las lexías 2-3, siendo interesante que “Complicaciones nobiliarias y conveniencias económicas, muy frecuentes en aquel tiempo, lleváronle a preferir el apellido materno”¹⁷, por la mención especial que merece doña Leonor como transmisora del linaje cristiano.

Quevedo tachó insistentemente el linaje cristiano de Góngora, motejándolo de judío¹⁸, y no de moro como indica Peña Barrenechea (a no ser que quiera aludir a ‘moro’ como no bautizado, pero es una suposición invalidada por el empleo de “morería” y por lo que diremos en la Organicidad Espacial, más adelante) en la lexía 4.

Quevedo, hasta el mal gusto, llenó de suciedades al cordobés: “albañal del Parnaso”, “en lo sucio que has cantado”, etc.¹⁹; unía la suciedad de ser judío a la del estilo poético (bajeza, mediocridad, falta de ingenio, según Quevedo). Ver la lexía 5: Peña liga, a su manera, la suciedad al juego travieso y transgresor, que tiene muchos contactos con la producción gongorina: romances, letrillas, etc. (cotejar lexías 6, 13, 14, 24-26).

El primer comportamiento de Góngora que conocemos es una travesura²⁰. El propio Dámaso Alonso, desconociendo el texto de Ricardo Peña, coincide con la *Burla*:

“No sabemos nada seguro de la niñez del poeta. Podemos imaginarlo dedicado a los entretenimientos infantiles que él enumera en uno de sus famosos romancillos (el que empieza “Hermana Marica”)”²¹.

Las lexías 6-8 y 12-13 dan realidad a esta imagen verosímil de la niñez del lírico español.

16. Cf. D. Alonso, *Op. cit.*, tomo I, p. 35.

17. Góngora, *Op. cit.*, p. 25.

18. Cf. varios poemas de Francisco de Quevedo, *Obras completas* (Madrid, Aguilar, 1967; sexta edición), tomo II, pp. 439-446.

19. Quevedo, *Op. cit.*, tomo II, pp. 439-446.

20. Cf. Alonso, *Op. cit.*, tomo I, pp. 35-36.

21. *Ibidem*, tomo I, p. 35.

En la lexía 14, aprovecha que Góngora fue a estudiar, por imposición familiar, el derecho y las órdenes eclesiásticas en Salamanca ²²; y, descuidando sus estudios, cultivaba el juego y las profanidades, y adquiría prestigio como poeta festivo ²³. Al regresar a Córdoba consiguió ser Racionero de la Iglesia de Córdoba y Capellán del Rey ²⁴, lo que ironiza Quevedo connotando su poca dedicación eclesiástica y su mucha pasión por los naipes:

“Yace aquí el capellán del rey de bastos, que en Córdoba nació,
murió en Barajas y en las Pintas le dieron sepultura” ²⁵.

donde “bastos” se refiere tanto al palo de la baraja como a que Góngora era un vulgar extremado.

En la lexía 15, se utiliza una sabrosa requisitoria hecha a don Luis, cuando la visita a la Iglesia de Córdoba efectuada por el obispo Francisco Pacheco, que contenía los cargos siguientes: I. asistir poco al Coro y, al hacerlo, comportarse inquieto; II. “Habla mucho durante el oficio divino”; III. ir a un lugar “donde se trata de vidas ajenas”; IV. haber presenciado fiestas de toros; y, V. “Vive, en fin, como muy mozo, y anda de día y de noche en cosas ligeras; trata con representantes de comedias y escribe coplas profanas”. El poeta respondió: I. que él no ha sido de los que menos veces han asistido ni se ha portado tan mal; II. “que he estado siempre en las horas con tanto silencio como el que más, porque aun cuando quiera no estar con el que se me manda, tengo a mi lado un sordo y uno que jamás cesa de cantar, y así callo, por no tener quien me responda”; III. que donde él va se tratan negocios importantes; IV. que si fue a los toros es porque van personas “de más años y más órdenes”; V. “que ni mi vida es tan escandalosa, ni yo tan viejo que se me pueda acusar de vivir como mozo”, que no se ha tomado tantas libertades como dicen “y que si mi poesía no ha sido tan espiritual como debiera, que mi poca teología me disculpa: pues es tan poca, que he tenido por mejor ser condenado por

22. *Ibidem*, tomo I, p. 36; y Góngora, *Op. cit.*, pp. 25-26.

23. Alonso, *Op. cit.*, tomo I, pp. 36-38.

24. *Ibidem*, tomo I, p. 38 y 42; y Otis H. Green, *España y la tradición occidental* (Madrid, Gredos, 1969), tomo I, p. 42.

25. Quevedo, *Op. cit.*, tomo II, p. 441.

liviano, que por hereje”²⁶. Hemos relatado con detenimiento este suceso para que se aquilate a ese gran burlador que fue Góngora, una de las cumbres del sarcasmo castellano. Las burlas que hizo a Lope²⁷ son muchas y más agudas que las que le mereció Quevedo²⁸.

En cuanto a las lexías 17-18, remitimos a lo ya dicho a propósito de la nueva lectura de la partición de la *Burla*.

Por último, en las lexías 20, 27 y 29, Peña recoge la mundanidad, cortesanía, problemas económicos, adulaciones y lamentaciones de este Polifemo “desorbitado”, febril examinador de las posibilidades de éxito²⁹. Al hablar de “puerilidades de los griegos” parece significar la búsqueda de la fama, el apego adulador a los poderosos.

III. *Paráfrasis de la Obra de Góngora:*

Las lexías 6-9 toman del romance “Hermana Marica” la vestimenta, el ir a misa, el jugar a los toros, los muchachos de barrio y

“Barbola, la hija
de la panadera,
la que suele darme
tortas con manteca,
porque algunas veces
hacemos yo y ella
las bellaquerías
detrás de la puerta”³⁰.

No es mucho aventurar que Marica hacía o haría las bellaquerías (lexía 12).

26. Cf. Góngora, *Op. cit.*, pp. 1203-1209.

27. *Ibidem*, números XXVI, XXVII, XLII, L, LI, LII, LVI, LX, LXVI, LXVII y XCVII.

28. *Ibidem*, números XXII, LXII y LXXV. Sobre las relaciones de Góngora con Lope y Quevedo: Alonso, *Op. cit.*, tomo I, pp. 50-60.

29. Ver la nota 13.

30. Cf. Góngora, *Op. cit.*, pp. 44-46.

Ejemplos de “romances campesinos” (lexía 13) pueden ser los romances 2, 4, 8, 10, 62, 84 y 87 (números de la edición de Millé y Giménez, aquí empleada).

El bailar con las serranas de la lexía 15 no pertenece a los cargos formulados contra don Luis cuando la visita del Obispo. Procede del estribillo de un romance famoso: “¡Qué bien bailan las serranas! / ¡Qué bien bailan”³¹.

Es célebre el romance parafraseado en la lexía 16; termina así:

“Diez años desperdiçé,
los mejores de mi edad,
en ser labrador de Amor
a costa de mi caudal.
Como aré y sembré, cogí;
aré un alterado mar,
sembré una estéril arena,
cogí vergüenza y afán.

*Déjame en paz, Amor tirano,
déjame en paz.*

Una torre fabriqué
del viento en la raridad,
mayor que la de Nembroth,
y de confusión igual.
Gloria llamaba a la pena,
a la cárcel libertad,
miel dulce al amargo acíbar,
principio al fin, bien al mal.

Déjame en paz ...” ³²

La lexía 17 connota la *Fábula de Polifemo y Galatea* (“agente del cielo”; el corpulento Polifemo también se vincula al cielo en la lexía 32) y las

31. *Ibidem*, pp. 148-150.

32. *Ibidem*, p. 42. Ver la nota 13.

Soledades. La lexía 21 califica hábilmente al soneto gongorino ("los cuatro puntos cardinales" son los dos cuartetos y los dos tercetos, cuya organización, luminosidad y precisión "orientan" la lectura). Otra mención es la de la lexía 22: el concebido cultismo de don Luis; por su parte, las lexías 29-31 quizá quieren recordar cualidades rastreables en la obra del cordobés: mundanidad, intimidad y desasosiego ³³.

En la lexía 32 surge nuevamente la paráfrasis, en este caso la última. Se trata de los dos últimos versos de la estrofa 52 de la *Fábula de Polifemo* y *Galatea*: "y en los cielos, desde esta roca, puedo / escribir mis desdichas con el dedo" ³⁴.

IV. *Organicidad espacial:*

Los lugares que sirven de escenario a las acciones de la *Burla de don Luis de Góngora* son pertinentes para dar cuenta de la organicidad del texto.

La subparte *Linaje* se concentra en *Córdoba*. Esta ciudad reúne, como el poeta, dos linajes: el Islamismo de su antiguo califato y el Cristianismo que la Reconquista impuso (así como doña Leonor se lo enseñó autoritariamente a don Luis, según la lexía 3). El Islamismo es asimilable a Profanidad (opuesta a Cristianismo), que implica a su vez Juego Pícaro, Amor Burlesco y Transgresión (aquella estereotipada sensualidad de los musulmanes); y, al igual que Góngora y Ricardo Peña son proclives al Goce de la Profanidad, Córdoba le debe su mayor esplendor y fama a la ocupación árabe. En las subpartes de la *Niñez-Pubertad* y de la *Juventud*, la catedral de Córdoba ejemplifica esta dualidad de la ciudad (sobre la antigua mezquita se erigió la iglesia) y se convierte en teatro de la Profanidad (sirve de nido de Marica en la *Niñez-Pubertad*, alberga las transgresiones y defensas burlescas del vivaracho racionero en la *Juventud*). La Iglesia no logra cubrir la mezquita, así como los "hábitos" ocultan apenas las "narices" de Góngora.

33. Sirvan de ejemplo los números 9, 96, 211, 273 y 368, y el Epistolario (Mundanidad); 3, 30, 143, 194, 218, 384 y 390 (Intimidad); 1, 37, 79, 104, XLI, 223, 228, 235, 242, 370, 374 y Soledad II versos 112-171 (Desasosiego); según las *Obras completas* de Góngora.

34. *Ibidem*, p. 630.

La subparte *Niñez-Pubertad* transcurre en un “pueblito” y en contacto ferviente con el “campo”. Estos lugares condensan el lado profano del cordobés, oponiéndose, con mayor vigor que la Córdoba Islámica, a Madrid; es la famosa antítesis del Siglo de Oro español: Aldea, que es alabada / Corte, que es menospreciada.

En la subparte *Juventud*, ingresa *Salamanca*, índice de la sabiduría de la España de los Carlos y Felipes, y de la ideología reinante. Peña la contrasta con las “cátedras” profanas que inaugura alegremente Góngora.

Y con la *Madurez-Vejez* arribamos a *Madrid*, a la Corte de la España Negra ³⁵, que imprime “pálidas aristas cortesanas” (lexía 27) al profano Góngora, lo vuelve mundano. A pesar de que el cordobés es un “diamante verde” (piedra preciosa, de esperanza) la Mundanidad lo aparta del Goce y Despreocupación de la Profanidad, lo termina por arrastrar a la Codicia y Desesperación. Antes de la *Madurez*, Góngora se dedicaba a la Profanidad (Juego, Eros, Burla, Picardía), siendo “labrador de Amor / a costa de mi caudal” ³⁶; en Madrid, se convierte en ‘labrador de caudal, a costa del amor y de su goce’. En esta *Madurez-Vejez* Córdoba está ausente, sólo funciona la Corte y la Desdicha.

Resumendo:

<i>Subparte</i>	<i>Lugar</i>
A. Linaje	Córdoba
B. Niñez y Pubertad	Campo (Córdoba)
C. Juventud	Salamanca (Córdoba)
D. Madurez y Vejez	Madrid

35. Se trata de la “Leyenda Negra” de España: país retrógrado, inquisitorial, bárbaro, inoperante en el progreso de la cultura europea. Leyenda muy combatida por españoles e hispanistas; se ha visto su unilateralidad, los intereses creados por la pugna entre católicos y protestantes. La intolerancia ibérica fue relativa, y no tan diversa de la practicada por las naciones protestantes; además, España tuvo también su momento de Reforma, no es exacto circunscribirla a una labor de Contrarreforma. Cf. Otis H. Green, *Op. cit.*, tomo III, pp. 518, 528-529; tomo IV, p. 174, 177 s., 184-189, 207, 210-211. Y Jean Cassou, *Cervantes, un hombre y una época* (Buenos Aires, Siglo Veinte, 1958), pp. 8, 24-26.

36. Ver la cita del romance parafraseado en la lexía 16. (notas 13 y 32)

V. *Hacia la Estructura:*

Es necesario introducimos ya en las relaciones profundas. Pretendemos arribar al borde de la 'estructura'³⁷, al nivel en que se manifiestan la oposición básica y la organicidad de la *Burla de don Luis de Góngora*.

Reconocemos como acciones o comportamientos focalizantes los siguientes: 1) *Transgresión* de las normas del linaje cristiano. (Parte II: Biografía) y de las costumbres estilísticas (Parte III: Obra); es decir, la opción por la Profanidad y el Cultismo, respectivamente: 2) *Ambición* (ansias desesperadas), ligada a la Madurez-Vejez, a la vida en Madrid.

En la Niñez-Pubertad y la Juventud, los sujetos de la Transgresión son Góngora y el codificador Ricardo Peña; ambos buscan el Goce (en cuanto al Cultismo, Góngora desea una mejor obra poética). Lo hacen impulsados por la libertad y ayudados por elementos que transgreden la moral cristiana (nariz mora, Barbolilla, Marica, juegos diversos) o el uso literario establecido (corrientes cultistas y conceptistas, Gracián). Se oponen factores institucionales (Linaje, Iglesia, Universidad, Corte o Gobierno, es decir la España Negra) o institucionalizados (estilo literario normal). Y la transgresión favorece al propio Góngora (o Ricardo Peña) y a unas cuantas personas más (la élite de lectores inteligentes).

Por otra parte, Góngora ambiciona desesperadamente éxito cortesano y estético. Colaboran la ilusión (de escalar hasta el cielo, como Nembrot y la Torre de Babel; de conseguir el "cielo níveo" que es Galatea, como el Polifemo de su excelente poema), la confianza en su talento (opuesto a los lectores tontos) y el acicate de la codicia. Pero triunfan, en definitiva, los adversarios: los cortesanos establecidos, el avance penoso de la vejez, su confusión (su Babel). Como resultado: el fracaso (de Nembrot: lenguas confundidas, abandono de la Torre de Babel; —de Polifemo: descubrimiento de los amores de Galatea y Acis, muerte y transformación de Galatea;— de Góngora: fracaso vital, éxito frágil y severas condenas del Gongorismo, estilo que puede

37. 'Estructura' en sentido estructuralista, no como organización patente, sino como red de relaciones que operan en la base del texto. Cf. Mariano Peñalver Simó. *La lingüística estructural y las ciencias del hombre* (Buenos Aires, Nueva Visión, 1972), Jean Piaget, *El estructuralismo* (Buenos Aires, Proteo, 1971; tercera edición) y Varios Autores, *Problemas del Estructuralismo* (México, Siglo XXI, 1969, tercera edición).

connotar, a su vez, Babel y un traslado compensatorio de la ambicionada gloria) claramente dicho: "recoger vergüenza y afán" ³⁸.

Fácilmente se aprecia el contraste en el resultado obtenido: Éxito (Goce) para la Transgresión, Fracaso (Desdicha) para la Ambición. Esta contraposición se explica por la disyuntiva que surge temporalmente (Niñez-Juventud / Madurez-Vejez) y espacialmente (Aldea /Corte), es decir el implacable trayecto temporal y la desconcertante adaptación al ambiente madrileño.

A estas alturas, podemos intentar el develamiento de la oposición básica de nuestro texto: *Ser / Apariencia*. En ella confluyen las dos acciones focalizantes, ya que la Transgresión se lleva a cabo para acceder libremente al auténtico ser, coaccionado por una corteza de reglas restrictivas, y ya que la Ambición implica una empresa en la que Góngora se enviste de una existencia falsa, se autoimpone un rostro. Además, esta oposición entre *Ser* y *Apariencia* da cuenta de la evolución biográfica y poética que el texto reconstruye:

1. Grupo de naturaleza *Negativa*:
Iglesia, Nobleza.
Restricción, Formulismo.
Se transgrede.
Característica nuclear: *ser impuesto*.
2. Grupo de naturaleza *Positiva*:
Aldea, Profanidad.
Libertad.
Se llega a perder.
Característica nuclear: *ser espontáneo*.
3. Grupo de naturaleza *Complejo Negativa* (predominio de lo negativo):
Contrarreforma, Gobierno, Universidad.
Censura (España Negra).
Se trata de asumir a medias y sin verdadero éxito.
Característica nuclear: *apariencia asumida* (hábito).

38. Una vergüenza de mendigo y un afán de conquistar que el epistolario de Góngora ilustra detalladamente. Nótese el acierto de Peña equiparando a Nembrot y Polifemo, ya que, en la última lexía, Polifemo, cual ciclópea torre de Babel, alcanza al mismo cielo.

4. Grupo de naturaleza *Complejo Positiva* (predominio de lo positivo):
Corte, Mundanidad.
Hermetismo: cultismo (gongorismo o culteranismo).
Se adopta para arribar al éxito.
Característica nuclear: *ser hermético* (oculto, difícil de reconocer) que supone *apariencia impuesta* (disfraz).

VI. *Actualidad y Caducidad de Góngora:*

Si nos atenemos a los penetrantes estudios de A. Hauser sobre las diferencias entre Renacimiento, Manierismo y Barroco, Luis de Góngora es un ilustre ejemplo del manierismo literario³⁹. Si atendemos en cambio a la bibliografía acostumbrada, el poeta cordobés es un representante de la lírica barroca. Para Ricardo Peña, como era de esperarse en el momento en que escribió la *Burla*, don Luis es un autor barroco; lo cual conlleva aseveraciones como “el gongorismo, o sea la afectación en el lenguaje”⁴⁰. Afirmaciones como ésta parecen sustentar que, a ojos de Ricardo Peña, Góngora es pura inactualidad⁴¹. Pero, por la misma época. Peña emitió la siguiente autocrítica:

“ ‘Eclipse de una tarde gongorina’, de Ricardo Peña.- De Góngora heredó el autor de este cuaderno lírico, afán y silencio. Pero no sus narices ni sus hábitos con los que se disfrazan muchos poetas. Aclaración indispensable para evitar errores y suspicacias”⁴².

Este apunte distingue lo aceptado (la Actualidad de Góngora): “afán y silencio”; y lo rechazado (la Caducidad de Góngora): “narices” y “hábitos”. Todo dirigido a aclarar “errores y suspicacias” suscitados por la mención de Góngora en su reciente *Eclipse de una tarde gongorina* y *Burla de don Luis de Góngora*.

39. Arnold Hauser: *Historia social de la literatura y el arte* (Madrid, Guadarrama, 1969), tomo II; y, *Literatura y Manierismo* (Madrid, Guadarrama, 1969).

40. Ricardo Peña Barrenechea, “El gongorismo” (ver nota 15).

41. Opinión vertida por Francisco Carrillo, *Op. cit.*, pp. 30-37.

42. Ricardo Peña Barrenechea, *Realización y sentido cultural del arte (1927-1932)*; en “Social”, Lima, 5 octubre 1932; año II, N° 39, p. 8.

La *Burla* otorga sentido a lo que Ricardo Peña acepta y rechaza. En la *Burla*, Góngora encuentra el “afán” al ejercitar el comportamiento correspondiente a la Ambición; y dicho afán entrelaza el ansia profana (“labrador de Amor”) y mundana (“labrador de caudal”) con el proyecto de triunfo artístico. *Mutatis mutandi*, Ricardo Peña aprende el deseo de éxito estético. En cuanto a “silencio” opera de modo más connotativo: Peña ha heredado la búsqueda solitaria y amarga de un lenguaje poético. Conectándolo a “afán”, resulta que Góngora aporta su dedicación apasionada, laboriosa y oculta. En esta dedicación la autocrítica de Peña vislumbra el éxito estético.

En cambio, no se aceptan las apariencias equívocas (“narices”, dado que denuncian una condición no cristiana que no se posee genealógicamente; aunque, claro, a otro nivel, delate la tendencia real a la profanidad) ni las máscaras fingidas (“hábitos”, que también aluden a una negación de los caminos gongoristas ya trillados).

La *Burla* agrega a las correspondencias artísticas, las similitudes ‘biográficas’, legibles ambas mediante la organicidad temporal de dicho texto: en primer lugar, los tiempos verbales presente y pretérito predominan cada seis párrafos, así:

párrafos I-VI: presente
párrafos VII-XI: pretérito
párrafos XII-XXVII: presente; y, a modo de fin,
párrafo XVIII: pretérito

En segundo lugar, en las subpartes del *Linaje* y la *Niñez-Pubertad*, es frecuente que la pareja presente/pretérito se dé acudiendo del presente al pasado (al Góngora que fue); esto sólo acaece en estas subpartes más próximas al codificador Peña, quien se introduce en la lexía 10, dentro de una atmósfera de dicha y de escritura poética (los romances campesinos de Góngora) conectable con la transgresión ética. En tercer lugar, el distanciamiento que el pretérito instauro en las subpartes de la *Juventud* y *Madurez*, bruscamente cortado por el *ubi sunt* (pregunta por la Niñez-Pubertad) en presente. En cuarto lugar, el empleo del presente al enunciar las cualidades de la obra poética del cordobés, como subrayando la actualidad de esta faceta gongorina.

Puede percibirse el uso del presente (Actualidad) para las acciones transgresoras de la Niñez-Pubertad y para la talla estética de la Madurez-Vejez; así como el recurso del pretérito (Caducidad) para el tránsito del juego

profanamente transgresor al oficio mundanamente ambicioso, es decir para el acceso a la *Apariencia*. El codificador Peña se reconoce en el *Ser espontáneo* (Niñez-Pubertad) y, como proyecto, la autocrítica citada confiesa una predisposición al *Ser hermético* y un rechazo burlón pero fulminante de la *Apariencia asumida* o del *Ser impuesto*.

Desentrañado lo anterior, es factible encarar hipotéticamente los poemas del *Eclipse de una tarde gongorina* como un intento de plasmar el ser hermético conservando la espontaneidad; esto explicaría que lo que Peña descarta es el gongorismo en cuanto afectación ⁴³.

De esta manera, la *Burla* permite desentrañar la ingerencia de lo gongórico (o, en su defecto, de lo neogongórico) en el *Eclipse de una tarde gongorina*. La actitud de Peña no es llanamente caricaturesca, es más positiva que negativa respecto a las siguientes dicotomías que desde el título (lexía 1) se despliegan:

<i>Burlas</i>	/	<i>Veras</i>
broma	/	seriedad
caricatura	/	retrato
ridiculización	/	panegírico

más seriedad y retrato que el que una lectura superficial supondría (véase la elaboración de datos biográficos y paráfrasis); más panegírico que ridiculización: una especie de elogio burlesco de Góngora ⁴⁴.

Y su condición de “poética” de este período estético de Ricardo Peña, se comprueba en el poemario *Eclipse de una tarde gongorina*, especialmente en los siguientes elementos:

1. El mismo título del *Eclipse* supone un final o pérdida, vinculable al fracaso y al *ubi sunt* de la *Burla*.

43. Es necesario estudiar los elementos de la estética contemporánea que Peña asimiló y lo condujeron a percibir limitaciones en la obra del lírico cordobés.

44. Como si, de alguna manera u otra, la *Burla* se diera la mano con Espinosa Medrano, el Lunarejo.

2. El *Eclipse* se compone de: a) veinticuatro poemas en tercetos, los más sencillos y frescos de la colección; b) un soneto con varios elementos de la sintaxis gongorina; y, c) dos silvas (iniciada una con "soledad", la otra finalizada con la misma palabra; cual la primera y la segunda soledad gongóricas), las muestras más emparentables con el culteranismo. Esta distribución respeta el desarrollo de la *Burla* (que es el del esquema difundido sobre las "dos etapas" gongorinas): i) romances (en la Juventud; se supone las letrillas), composiciones de la "etapa de luz"; ii) sonetos; y, iii) *Fábula de Polifemo y Galatea* y *Soledades*, obras de la "etapa de tinieblas".
3. Góngora "ciclista del color" se conecta con el profuso cromatismo del *Eclipse*.
4. La ¿coincidencia? de que sean veintisiete los poemas del *Eclipse*; ¿referencia al año 27, al tricentenario de Góngora?

También puede aquilatarse la *Burla* como poética de Peña, si recurrimos a algunos artículos: *Realización y sentido cultural del arte (1927-1932)* ⁴⁵ y *Defensa y acusación de la crítica* ⁴⁶. Y para comprender mejor la actualidad y caducidad de don Luis, nada mejor que investigar los vínculos entre Ricardo Peña y el llamado neogongorismo, particularmente con Rafael Alberti; es un trabajo apenas comenzado ⁴⁷.

(En: *Humanidades*, núm. 5, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1972-1973, pp. 143-164).

45. Serie de nueve artículos, aparecida en la revista "Social" (artículos 1 al 4), la revista "Letras" (artículo 5), el diario "La Crónica" (artículo 6) y, nuevamente, "Social" (artículos 7 al 9) de octubre de 1932 a enero de 1933.

46. En: "El Comercio". Lima, 22 mayo 1938; segunda sección: p. 2. Interesante para cotejar con los artículos de 1932-1933.

47. Cf. Raúl María Pereira, *De lo gongórico en la poesía peruana actual* (En: "3"; Lima, diciembre 1939; N° III, pp. 62-72), y Francisco Carrillo, *Op. cit.*, pp. 30-38

CINCUNETENARIO DE "ECLIPSE DE UNA TARDE GONGORINA"

I

El período que media entre las dos guerras mundiales, el de los años fecundos del Vanguardismo ¹, marca el punto más alto de la poesía peruana hasta el momento. Contempló la aparición de varios libros notables: *Trilce* de César Vallejo, *La casa de cartón* de Martín Adán, *Cinco metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat, *Las insulas extrañas* de Emilio Adolfo Westphalen, *La tortuga ecuestre* de César Moro, *Cinema de los sentidos puros* de Enrique Peña Barrenechea, *Difícil trabajo* de Xavier Abril, *Descripción del cielo* de Alberto Hidalgo y *Ande* de Alejandro Peralta. Todos estos títulos poseen una calidad relevante a nivel hispanoamericano, siendo claramente genial el de Vallejo y de una maestría próxima a la genialidad los de Martín Adán, Oquendo de Amat, Westphalen y Moro. Incluso, no sería exagerado afirmar que ningún otro país de habla española posee un conjunto comparable de obras excelentes en el clima vanguardista.

-
1. Sobre el vanguardismo peruano, valioso no por la actividad de grupos o de ismos, sino por la asimilación compleja y personal —más o menos ecléctica— de las pautas futuristas, cubistas, dadaístas, expresionistas, creacionistas, ultraístas, surrealistas, etc., los mejores enfoques siguen siendo los de Luis Monguió (*La poesía postmodernista peruana*, México, Fondo de Cultura Económica-California, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1954) y Estuardo Núñez (*Panorama actual de la poesía peruana*, Lima, Edt. Antena, 1938; y *La literatura peruana en el siglo XX*, México, Edt. Pormaca, 1965). También son de utilidad: Carlos G. Belli, "Los forjadores de la poesía contemporánea del Perú" (en: *Copé*, Lima, 1974; vol. V. núm. 13; pp. 10-14); Antonio Cornejo Polar, "Historia de la Literatura Republicana" (en: *Historia del Perú*, Lima, Edt. Mejía Baca, 1980); Washington Delgado, *Historia de la Literatura Republicana* (Lima, Rikchay Perú Eds., 1981); Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren, *La poesía contemporánea del Perú* (Lima, Edt. Cultura Antártica, 1946); Ricardo González Vigil, "la poesía peruana en los años 20" (en: *Revista de la Universidad Católica*, nueva serie, núm. 5, Lima, agosto 1979) [incluido en este volumen]; Julio Ortega, *Figuración de la persona* (Barcelona, EDHASA, 1971); Luis Alberto Sánchez, *La literatura peruana*, tomo IV (Lima, Eds. de Ediventas, 1966); y Augusto Tamayo Vargas, *Literatura peruana*, vol. II (Lima, Librería Studium, 1976). Obsérvese también la importancia que concedió Alberto Escobar, en su *Antología de la poesía peruana* (Lima, Eds. Nuevo Mundo, 1965), a los años 20 y 30 en la tarea de fundar la tradición poética peruana, no obstante que después (2a. ed., 1974) extendió la etapa de los "fundadores" y "forjadores" hasta la década del 50.

Uno de los poemarios más admirables —y, a la vez, menos recordados— de esa época es *Eclipse de una tarde gongorina* y *Burla de don Luis de Góngora*² de Ricardo Peña Barrenechea (1896-1939), hermano del ya citado Enrique. Escrito, al parecer, entre 1928 y 1930, con probables correcciones ulteriores³, fue editado hace exactamente cincuenta años. El mejor homenaje que podemos tributarle es reeditararlo, contribuyendo así a su difusión en la actualidad, dado que Ricardo Peña gozó de amplio reconocimiento crítico, como puede comprobarse en la bibliografía que proporcionamos en la nota 3, hasta los años 40, pero en las últimas décadas apenas podemos registrar los aportes de Lauer, Silva-Santisteban y nosotros.

El comienzo lírico de Ricardo Peña fue deficiente, casi desalentador: *Floración* (1924), conjunto de poemas redactados en 1918 y 1919 (sólo algunos poemas corresponden a 1924), plagados de un romanticismo y un modernismo anémicos y sin sello personal. Los textos sueltos que publicó desde 1915 y los que pertenecen a la proyectada *Colonial* completan esta etapa

2. Lima, Edt. F. E. Hidalgo, 1932. Páginas sin numerar.

3. Datación proporcionada por Francisco Carrillo, en las pp. 29-30 del estudio más completo dedicado hasta ahora a la obra de R. Peña: *Ricardo Peña Barrenechea* (Tesis Br., Lima, U.N.M. de San Marcos, 1947). Otros trabajos especialmente útiles sobre R. Peña: Xavier Abril, "Presencia y ausencia de R.P.B." (en: *Revista de las Indias*, Bogotá, 1941; tomo XI, núm. 34, pp. 177-181); Ricardo González Vigil, *R.P.B. y su elogio burlesco de Góngora* (tesis Br.; Lima, P. U. Católica, 1973), *Forma e indeterminación en "Eclipse de una tarde gongorina"* —*Manierismo y modernidad de R.P.B.* (tesis Dr.; Lima, P. U. Católica, 1974), "R.P.B.: burla de Góngora" (en: *Humanidades*, núm. 5, 1972-1973, pp. 143-164; Lima, P.U.C., 1975) [incluido en este volumen] y *Una tarde gongorina* (una carta de Enrique Peña —París, 10 de junio de 1974— en que responde a un cuestionario que le planteamos; apareció en: *El Comercio*, Lima, 10 mayo 1978, p. 10); Mirko Lauer, "30 años de la muerte de R. P." (en: *Así*, núm. 12, 18-31 agosto, 1969); Raúl María Pereira, "R.P.B. y su obra poética" (en: *El Comercio*, Lima, 27 agosto, 1939, segunda sección, p. IV) y "De lo gongórico en la poesía peruana actual" (en: 3, Lima, diciembre 1939, núm. 3, pp. 62-72); Abraham Rinaldi, "Eclipse de una tarde gongorina de R.P.B." (en: *Social*, Lima, 20 junio 1932, año II, núm. 32, p. 9); Ricardo Silva-Santisteban (inédito: "P. B., R."); Javier Sologuren, "Ricardo Peña" (capítulo del libro que editó con Eielson y Salazar Bondy, arriba citado); Alberto Tauro, *Elementos de literatura peruana* (Lima, Edt. Palabra, 1946); José Varallanos, "Eclipse de don Luis de Góngora" (en: *Social*, Lima, 5 agosto 1932, año II, núm. 35, pp. 4-5); y Luis F. Xammar, "Comentario a la materia de R. P." (en: *Mercurio Peruano*, Lima, agosto 1939, año XIV, vol. XXI, núm. 150, pp. 312-329), "Teatro de R.P.B." (en: 3, Lima, setiembre-diciembre 1941, núm. 9, pp. 110-112) y "La poesía de R. P." (en: *Letras*, Lima, U.N.M.S.M., núm. 24, pp. 88-100; aparece también como prólogo de *Cántico lineal de R.P.B.*, Lima, Eds. Signo, 1943).

carente de interés artístico. A partir de 1924, en cambio, se tornó considerable la depuración poética de Peña, en un fructífero proceso de asimilación de las nuevas tendencias poéticas, tanto de las escuelas vanguardistas (la “aventura”, diría Guillermo de Torre) como de la tradición-modernidad conseguida por la “Generación del 27” de España (la “vuelta al orden” o “postvanguardismo”). No se dejó esperar el fruto maduro, sobresaliente: *Eclipse de una tarde gongorina* y *Burla de don Luis de Góngora*, el segundo poemario que publicó. Lo “prepararon” seis poemarios, cinco de los cuales permanecen inéditos: *Gracia y diseño de las horas* (1923-1925), *Camino de sal* (1924-1926), *La torre del mar y la higuera* (1924-1925), *El alba en los ojos* (1926, editado en Lienzo, Lima, Universidad de Lima, 1982, núms. 3-4, pp. 141-147), *Canción en prosa para los Reyes Magos* (1928) y *Gozo y pérdida del cielo* (1927-1929). Los poemarios posteriores a *Eclipse* son todos de ponderable calidad: *Instancia de la angustia* (1931, publicado en *Creación & Crítica*, Lima, setiembre 1973, núm. 16), *Lucimiento y desvelo* (1933, incluido en *Cántico lineal*, 1943), *Discurso de los amantes que vuelven* (1934), *Visión de la flor de mayo* (1934, inédito), *Romancero de las sierras* (1938), *Eco de la luz* (incluido en *Cántico lineal*) y *Cántico lineal* (sff., publicado póstumamente en 1943)⁴.

Las muestras mayores de Peña (*Eclipse*, *Discurso*, *Romancero* y *Cántico lineal*), junto con los poemarios de Enrique Peña y varias composiciones de Martín Adán, constituyen la expresión más acabada en la lírica peruana de una honda afinidad con las orientaciones estéticas de la extraordinaria poesía contemporánea de España. El magisterio de Bécquer, Juan Ramón Jiménez y Rafael Alberti —después de *Eclipse*, el de García Lorca, Pedro Salinas y Jorge Guillén— resultó decisivo en su apertura a la modernidad estética; entre los autores peruanos, sólo Eguren orientó con similar eficacia su rumbo creador⁵. Dentro de este contexto, juzgamos que *Eclipse* ostenta una significación singular: trazando conexiones con el homenajeado Góngora de la Generación

4. El Teatro de Peña, por otro lado, reviste interés como “teatro poético” (resonancia de García Lorca): *Campos de hermosura* (1935, incluido en *Mabú*, Lima, agosto 1973, núms. 3-4 pp. 11-31) y *Bandolero niño* (1935, publicado en 3, Lima, agosto 1939, núm. 2, pp. 18-49); permanecen inéditas las piezas *La fuerza de la costumbre*, *El ídolo rubio*, *Morocha*, *Pétalo o Narciso*, *La primera imagen*, *La virgen del mar* y *Don Lobo de la Luna Verde*. En la narración, en cambio, Peña demuestra grandes limitaciones: *Crónicas y cuentos*, *Merlín*, *La Virgen del Sol*, *La muerte de Atahualpa* y *El Dorado*.

5. Cf. nuestra tesis doctoral citada en la nota 3.

del 27 (llamada así, recordemos, en virtud del tricentenario de la muerte del genial poeta cordobés), se erige como una fina "poética" ⁶ de la modernidad, casi un manifiesto estético en burlas y veras de la nueva sensibilidad lírica. Nos complace, por eso, el entusiasmo que despertó en el gran gongorista Alfonso Reyes ⁷ y lamentamos su actual olvido o desconocimiento.

II

Debemos subrayar la profunda unidad existente entre los 27 poemas de *Eclipse* y la prosa caricaturesca *Burla de don Luis de Góngora*. Se trata de un conjunto orgánico, de una sólida arquitectura verbal, de un libro en el sentido estricto de la palabra. Los 27 poemas devienen, prácticamente, en estancias de un solo discurso lírico; eslabones cuya eficacia aislada es, en muchos casos, reducida. Por su parte, la *Burla* mantiene intensos vasos comunicantes con los poemas, a modo de contraparte burlesca que aclara la actitud de Peña ante Góngora, deslindando convergencias y divergencias, a la vez que corrobora la atmósfera general del libro en torno a la soledad, el fracaso, la pérdida y la desdicha. Desde cierta perspectiva, el *Eclipse* conforma una especie de *Burla* del Gongorismo (simplificado como afectación retórica) y la *Burla*, un *Eclipse* de don Luis de Góngora al pasar de la infancia-juventud a la madurez-vejez.

Siendo un ineluctable ejemplo de "obra abierta" (Umberto Eco) y de indeterminación de formas culturales inscritas dentro de una óptica abastecida por el legado romántico (fundamentalmente, romanticismo, impresionismo, simbolismo, modernismo, "purismo", creacionismo, ultraísmo y surrealismo),

-
6. En el sentido que le da Umberto Eco: "el programa operativo que una y otra vez se propone el artista, el proyecto de obra a hacer, tal como el artista explícita o implícitamente lo entiende" (*Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1965, p. 345). Poco tiempo después de publicado *Eclipse*, Peña da pruebas concluyentes de que estima que ha arribado a su "realización artística" dentro de la nueva estética: la serie de nueve artículos, publicada entre octubre 1932 y enero 1933, titulada *Realización y sentido cultural del arte* en que reflexiona sobre libros representativos de la poesía peruana en el lustro 1927-32. A partir de entonces, Peña difundirá varios textos con reflexiones sobre la nueva poesía, Góngora, etc.
7. Cf. Xammar, "Teatro de R.P.B." y "La poesía de R.P.". El elogio de Alfonso Reyes se halla en: "Para otra antología gongorina", en *Monterrey* (Correo Literario de Alfonso Reyes), núm. 10, Río de Janeiro, marzo 1933, p. 4.

el *Eclipse*⁸ suscita varias líneas de interpretación, que no pretendemos agotar aquí:

- a) ***Eclipse de Góngora:*** El título nos habla de una “tarde gongorina”. Peña estaba informado (vía Dámaso Alonso, por lo menos) del profuso colorido de la poesía de Góngora; en la *Burla* lo tipifica como “ciclista del color, sorpresivo lucífero del canto”. Para Rafael Alberti (*Marinero en tierra y Cal y canto*) el adjetivo “gongorino” evoca los colores blanco y rojo con que Góngora se complace en retratar a las mujeres hermosas (nieves rojas). El blanco y el rojo abundan en *Eclipse*, dentro de un colorido todavía mayor que el del gran poeta cordobés: verdadero ciclismo del color, esplendoroso ocaso. Por otro lado, el número de 27 poemas parece remitir al tricentenario de la muerte de Góngora.

La distribución de los poemas respeta la evolución lírica de Góngora conforme a un esquema difundidísimo que la *Burla* también acoge: a) el “ángel de la luz” de los romances y letrillas; aquí los 24 primeros poemas, en gráciles estrofas de tres versos (con algunos antecedentes estróficos en Eguren y Alberti); y b) el “ángel de las tinieblas” de las composiciones culteranas, aquí el soneto 25 y las silvas 26 y 27 (eco de las dos *Soledades* de Góngora). Los tres últimos poemas “eclipsan”, con “complicaciones retóricas”, la Imagen que desfilaba desnuda en los 24 poemas precedentes.

- b) ***Impresión: atardecer.***— El atardecer se encuentra connotado doblemente, tanto en la parte del “ángel de la luz” como en la del “ángel de las tinieblas”. El predominio de la luz y del color (términos relacionados con blanco, rojo, amarillo, azul y verde) se da en los poemas I-XIX, y cede ante la gama del negro en los poemas XX-XXIV; retorna, aunque con menos intensidad, en los poemas XXV-XXVI para “eclipsarse”

8. La Forma e Indeterminación de *Eclipse* la hemos enfocado con detenimiento en nuestra tesis doctoral. Citemos este pasaje: “Divergentes maneras de requerir el conocimiento de la tradición poética: Góngora o el perfeccionamiento de significados establecidos, propuestos en forma enigmática. Peña o la liberación de significados imprevisibles, cuyas formas determinables pueden rastrearse en la tradición literaria. Ni las *Soledades* ni *Eclipse* pueden tornarse inteligibles para un lector ignorante de la herencia lírica. Pero Góngora es “difícil” y “preciso”; mientras que Peña es “oscuro” e “indeterminado”. Peña descuida la conciencia gongorina, acoge la enrarecida existencia de las formas culturales en nuestra subconciencia”. (p. 282).

definitivamente en el poema XXVII. Las menciones directas del crepúsculo también son constantes en varios poemas.

- c) *Advenimiento del otoño*: Lo que es el ocaso para el día, lo es el otoño para el año: eclipse de la vida, la luz y el calor. Aunque de modo desordenado (verbigracia, después del revelador verso “Tarde de otoño marino” tenemos todavía “Verano de azul neblina”), el *Eclipse* nos conduce al otoño, al “sol viejo” y al arribo de la constelación de la Osa Mayor.
- d) *Eclipse solar*: El *Eclipse* puede sugerir algo más que un crepúsculo en una tarde otoñal, en el que asoman ya —declinada la luz solar— la Luna y Venus (Vésper, el Lucero de la Tarde). Puede instalar un auténtico eclipse: la Luna ocultando al Sol de la tarde, favoreciendo el brillo del planeta Venus; lo que sería conectable con la relación erótica entre el yo y el tú, ya que en el tú algo (narcicismo y/o desdén) oculta —la casta Artemisa lunar— la pasión erótica, a pesar de su esplendor erótico —brillo de Afrodita/Venus—, negándoselo al yo⁹.
- e) *Soledad del cielo*: Las *Soledades* de Góngora presentan un peregrino desdeñado por la mujer que ama. Peña no ha intentado, como Alberti, escribir una Soledad Tercera, según el plan inconcluso de Góngora. Traza de modo más amplio, una “Soledad del cielo”: primero la frustración erótica ante un tú narcicista, y luego la pérdida de la “Niña”. Encarnación de las ninfas esquivas (particularmente, la Galatea contraria a los reclamos de Polifemo, inmortalizada por Góngora), la Niña es asimilada, sobre todo, a Afrodita: “la niña espuma”, puesto que Afrodita nació de la espuma. Aunque sin la precisión mitológica de Góngora y los poetas del Siglo de Oro (entre ellos Garcilaso y Quevedo, los preferidos de Peña), las resonancias míticas del *Eclipse* son abundantes (metamorfosis aéreas, acuáticas y terrestres; acción del sol, la luna, Venus y las estrellas). La Niña brota como una mezcla de Afrodita y Narciso, de luz (desnudez voluptuosa) y sombra sexuales (“al cielo puro de la carne atentas”), de atracción y rechazo: eclipse erótico.

9. Alberto Peña Barrenechea, su hermano, escribía artículos de astronomía. Sintomáticamente, publicó *Los tres grandes eclipses de sol en Sud-América, durante el decenio de 1937-1947* (Barranco, 1949), cuya carátula representa al Sol eclipsado por la Luna, mientras Venus se vuelve perceptible.

III

El título de *Burla de don Luis de Góngora* delata su índole caricaturesca¹⁰ y la necesidad de conocer la vida y obra del poeta cordobés.

Peña utiliza muchos datos biográficos de Góngora, deformando únicamente la acusación de Quevedo (zahería su origen judío, no su linaje moro), para ligarla mejor con la sensualidad musulmana y la mezquita de Córdoba. Igualmente, efectúa acertadas paráfrasis de poemas gongorinos: el romance "Hermana Marica" (tercer y cuarto párrafos), el romance "¡Qué bien bailan las serranas!" (octavo párrafo), el romance "Déjame en paz, Amor tirano" (noveno párrafo) y la estrofa 52 de la *Fábula de Polifemo y Galatea* (último párrafo).

El itinerario de Góngora reconoce dos grandes etapas, la de la "luz" (vital y artística) y la de las "tinieblas" (existenciales y poéticas). La primera comprende los párrafos 1-8: la infancia y la juventud dichosa en que la travesura y la sensualidad (suciedades moras que la "blancura" de su lado cristiano no logra reprimir) desbordan vitalidad; geográficamente, se ubica en Córdoba, el campo y Salamanca. La segunda etapa abarca los párrafos 9-18: la madurez y la vejez desdichadas en Madrid, en la Corte de la España Negra (recordemos la "leyenda negra" de España: censura, Inquisición, etc.) que disfraza las "narices" (suciedad mora) de Góngora con la mundanidad, la codicia y la desesperación, renunciando al amor y al goce; es la etapa de los "disfraces" culteranos que eclipsan la "cardinalidad" de los poemas anteriores.

El símil principal de la primera etapa resulta el muchacho amigo de Marica; el de la segunda, el desdén Polifemo. Nótese que son figuras paradigmáticas, de las más famosas además, del Góngora "ángel de la luz" (y de la travesura sensual tan deseada en los poemas I-XIX del *Eclipse*) y el Góngora "ángel de las tinieblas" (y de la soledad ante la pérdida de la amada).

10. Caricatura: "método burlesco que se propone conseguir un retrato mediante la contorsión de las facciones más fácilmente reconocibles" (Joseph T. Shipley, *Diccionario de la literatura mundial*, Barcelona, Edt. Destino, 1962, p. 79). De ahí que Peña, sabiendo su inadecuación a la luz de los recientes estudios gongorinos, acoja la difundida oposición "ángel de la luz" y "ángel de las tinieblas".

El resultado es una burla laudatoria, un elogio caricaturesco capaz de, enalteciendo más los poemas de juventud, valorar el virtuosismo culterano en la sintaxis, el ritmo, el color, la hipérbole y la agudeza. Incluso Peña admite, en lo concerniente a una sensualidad transgresora, "un largo parentesco entre Góngora y nosotros" (quinto párrafo). Los lectores podrían pensar, pues, en una identificación con el "neogongorismo" de la Generación del 27 (Alberti a la cabeza) y algunos barroquistas peruanos (Martín Adán, especialmente). Por eso, Peña tuvo que esclarecer su autonomía a poco de publicado el *Eclipse*: "*Eclipse de una tarde gongorina* de Ricardo Peña.- De Góngora heredó el autor de este cuaderno lírico, afán y silencio. Pero no sus narices ni sus hábitos con los que se disfrazan muchos poetas. Aclaración indispensable para evitar errores y suspicacias" ¹¹. Admite la búsqueda tenaz de un lenguaje poético depurado y rico en significación, pero rechaza los trucos retóricos (descifrables con un buen dominio gramatical, mitológico y retórico) que estorbarían el vuelo de la imaginación creadora, el cual en cambio zarparía mejor acogiendo el legado romántico y la modernidad artística.

(En: *Cielo abierto*, vol. VIII, núm. 22, Lima, octubre-diciembre 1982, pp. 24-28)

11. Ricardo Peña, *Realización y sentido cultural del arte (1927-1932)*, en *Social*, Lima, 5 octubre 1932, año II, núm. 39, p. 8. En otro artículo de esta serie habla del barroco como la afectación en el lenguaje.

ANEXO:

RICARDO PEÑA BARRENECHEA

Eclipse de una tarde gongorina

*Luna de sal en campo abierto.
Estrella de agua y río aurora
pintan los soles del desierto.*

*Nevada gruta de Aladino.
Un niño nuevo en cada hora
con sus naranjos de platino.*

*De verdemar estira el prado
cuando rebosan negras plumas
por su amazonas colorado.*

*Nácar de cielo en la ribera
de un día azul con manchas brumas
y su sonrisa marinera.*

*Víbora de ojos de zafiro.
Góndola blanca que patina
sobre montañas de papiro.*

*Azogues noches de culebra.
Leve girándula argentina
con el negror de la ginebra.*

*Corza de piernas nacaradas
sus ojos son dos medialunas,
sus voces lluvia de granadas.*

*Estrella blanca del castaño
salida al viento de las dunas
entre archipiélagos de estaño.*

*El río empuja la mañana.
Sobre cristal de verde roca
su piel morena de avellana.*

*El sol detrás del laberinto.
Yo ví llover junto a mi boca
sus ojos de agua de corinto.*

*En piel de espejos de aceituna
se acuesta el cielo como un niño,
navega el pájaro de luna.*

*Mares de azules maravillas.
Del negro helor de su corpiño
nacen estrellas amarillas.*

*Niña de holanda vaporosa.
Rodaja ayer de un claro sueño
hoy carne y pies de mariposa.*

*En noches de asias bandolinas
colma su carne marfileña
mis soledades submarinas.*

*Siéntola azul y verde espuma
si en sus axilas mi cabeza
se aduerme clara leve pluma.*

*Es todo rojo el ojo nilo
cuando resbala por mi espalda
a lengua y flor de cocodrilo.*

*En malva azul tendida niña,
geranio de ojos de gacela
sobre el cristal de la campiña.*

*La pierna corre por la arena
—lebril de espuma que despide
la nalga limpia azul morena.*

*Es negro el pelo que la encinta
desde la nuca hasta el ombligo
—azul morena y verde en pinta.*

*Fulgor de aristas y querubes.
Jugando a solas con el sexo
se van sus ojos por las nubes.*

*Avispa de oro su cintura
corría en plata azul de cielo,
en terciopelo de alba pura.*

*Su rostro árabe vertía
no sé qué vaga roja espuma,
toda la carne azul del día.*

*Volaba al cielo su sonrisa,
y era su pelo negra planta
que olía a tierra y mar de brisa.*

*Desnuda sale a mar nevado
con un suspiro entre los dedos
y el corazón en colorado.*

*Luna de vidrio morado.
En el acuario una niña
viste de pez colorado.*

*Lluvia de perla marina.
Niebla vaga y bucle armiño
y su andar de golondrina.*

*En rosal azul estío
su corazón enclavado
como sol dentro de un río.*

*Ojos que el cielo perfuma.
De su boca el mar salado
vierte corales de espuma.*

*La mar pintó su esmeralda.
El pavón del arco iris
el carrousel de la falda.*

*Volcán de carne lunada.
Siberia lame sus senos,
la mar negra su mirada.*

*Sembrando rosas el río
el aire trepa sus piernas
con los naranjos de estío.*

*Florón de pájaros rojos
con la lengua encarrujada
y sin pene ante sus ojos.*

*Barco con pies de paloma.
Rizo verde y pie de almendro
el sol desnuda la toma.*

*En sus ojeras el alba.
Todo el collar de las brisas
alrededor de sus nalgas.*

*Lirio blanco y lirio rosa.
Sus voces salen al mar
vestidas de mariposas.*

*Soledad sus ojos nombra.
Y su ombligo —río de algas
donde ameriza mi sombra.*

*Naranjas niñas del sol.
Por cielo y mar las gaviotas
a lomos de caracol.*

*Senos de rubias doncellas.
Brisa enana y dedos ángeles
saludan hoy las estrellas.*

*Tarde de otoño marino.
La luna rota en las manos,
y todo el mar en el vino.*

*Cielos de piel ambarina
con olor a carne virgen
y sabor de golondrina.*

*Kiosko del sol ambarino.
Por sus ojos sale al cielo
la luna en un submarino.*

*Inmóvil la carne fina.
El día borda su pelo,
la noche su piel albina.*

*Huyendo del cielo al mar
desnuda agita su lengua
horas de mi pleamar.*

*Carmines la luna llueve;
y resbala el cielo puro
por su vientre —azul y nieve—*

*Verano de azul neblina.
Desnudas van las mujeres
—lebreles de sal marina.*

*Tritones de verde espuma.
Media luna y medio cielo
y en la mar la vela-pluma.*

*En la playa cae el sol
con dos palomas al seno
y una estrella en caracol.*

*Polo al centro y luna en viaje.
Por el cielo un niño riega
de naranjas el paisaje.*

*Pianola de azules rollos.
Los niños traen a la quinta
la espuma de los arroyos.*

*En los geranios el sol.
Son dos violines de nácar
los cuernos del caracol.*

*Cono verde y barba roja.
De los naranjos del cielo
cae el mar hoja por hoja.*

*Los niños son hoy las flores.
Y hay un mitin de palomas
en todos los miradores.*

Octubre de sal nevada.

*Linda doncella animada
contra el tronco enamorado
de esta larga soledada.*

*Sorbiendo me estoy tu pena
como quien chupa una esponja
de sales y dicha llena.*

*Mar de octubre y sal nevada.
Perdida en la mar horrible
de esta larga soledada.*

*En jardín de mares
doncellas de humo
soltando azahares.*

*Pluma y lirio blanco.
Soñando la tarde
se acuesta en un banco.*

*Nieva el cielo rosa
sobre las caderas
de un sol-mariposa.*

*El naranjo canta.
Y siento que huelo,
que ábrome en planta.*

*Luciérnaga verde.
En hervor de circo
la cabeza pierde.*

*Su cuerpo enconchado
ya asciende la escala
de mi ombligo a nado.*

*Retuércese en río,
y en mi boca siento
sal y sol de estío.*

*Tronco de árbol rojo
que ensortija el alba
saltándome un ojo.*

*Faisanes de Alaska.
Ojo y carne umbría
mezclados de aspás.*

*Caracol de algas.
Traía un lucero
su voz trasatlántica.*

*En cielos de armiño
volvían del sueño
sus liebres de circo.*

*Sobre rojos campos
volaban los galgos
de mis ojos claros.*

*Violines de otoño.
Su lengua en mi boca
es un pez de ozono.*

*Dalias en el cielo.
Y su carne limpia
como son mis sueños.*

*En mi pecho un niño
se acuesta soñando
con sus ojos fijos.*

*Niebla y luces pasan
ahogando sus voces,
sus carnes tan blancas.*

*Soledad del cielo.
Un niño tocaba
su azul violoncelo.*

*La luna en los ojos.
De la mar traía
los pezones rojos.*

*Su piel amarilla
volaba en mis manos
cual céfiro-ardilla.*

*Soledad albina,
sudaba su carne
a gruta salina.*

*Niebla en carne pura.
Por cielos de Alaska
se va la amargura.*

*Colorín ahumado.
Cinélagas-ojos
ya carbonizados.*

*Con vidrios de espanto
rasqué sus cilindros,
sus pezones blancos.*

*Con vidrios de espanto.
Corría la bruma
por su cuerpo blanco.*

*En agudos hondos
los cabellos ángeles
los colmillos de osa.*

*Claras y brumosas
prendidas al clavo
del cabello rosa.*

*Lobreguez morena.
Por eso la luna
con la carne en vela.*

*Por eso el sonido,
el sabor del aire,
el dolor del lirio.*

*Levedad del día.
Cercada de espumas
la rosa moría.*

*Con la roja llama
del cielo, ascendía
la última lágrima.*

*Detrás de la bruma
otoño asomaba,
¡ah! la niña espuma.*

*Después la porfía,
la sangre del alba,
la melancolía.*

*En bosques umbríos
sus ojos arañas
mordiendo los ríos.*

*Cuando el mar despierte
la luz será anillo
de sales calientes.*

*Hervirá el misterio
de los dedos vagos
con los lirios negros.*

*Así todo el cielo.
La neblina vaga
de aquel rojo velo.*

*Sol viejo
en plumas
de espejos.*

*Mar rosa
rondando
la Osa.*

*De espalda
tendida
esmeralda.*

*Platino
los ojos
del vino.*

*Niña del cielo por abril florido.
Jilguero tornasol —pluma nevada
con la niebla del canto en la mirada
y el fuego de la mar en el vestido.*

*Del campo desdeñé pájaro ido
por asir de su lengua el pez espada:
y a la espiral del aire la enconchada
prendido a la metal de su sonido.*

*Al claro día dí la herida espalda.
Y al marfil de su cuerpo el ojo-velo;
desnudo ya en su gruta de esmeralda.*

*Carrousel de la dicha y los dolores.
—oh fuego de la mar —rosa del cielo—
de estirpe y manantial de ruiseñores.*

Celeste soledad —claro de cielo
nacido al mar de la color albina.
Oh soledad marfil-pájaro velo.
Rubia y morena flor-gruta salina.
Inmóvil boca roja
que aprisioné un instante.
Lengua que el sol la moja
con agua de diamante.
Azules maravillas;
raíz y fuente amante
para olvidar las nieblas amarillas.
Y tú sol qué fuego avientas
sobre el lebril de su melena?
Arcángel del Danubio —osa morena
al cielo puro de la carne atentas.

Salidas de la sombra al paraíso
no pájaro azul ni verde cebra
sino naranjo de ojos de culebra
—aro del sol y pétalo narciso.
Largas noches sombrías.
Carey y pez exacto entre sus costas frías.
Asilas frente al mar-yelo infinito,
con ojo-pluma de cortante filo—
y hundí las uñas en el vientre nilo
pezón de angustia y carne de granito.

Perdido el cielo huyó. Pájaro niebla.
Callada pena —eternición de rosa.
De sombras soledad los ojos puebla
para sentirnos muerto y piel dichosa.



V

**POESIA NO DICE NADA
DICE MARTIN ADAN**



LA ANTI-POETICA DE MARTIN ADAN

Vamos a ventilar aquí un tema capital: la *poética*¹ de Martín Adán (Lima, 1908), tomando como punto de partida el soneto "Poesía, mano vacía"², movilizándolo en lo posible sus principales correspondencias con la obra res-

-
1. En el sentido que le otorga Umberto Eco: "el programa operativo que una y otra vez se propone el artista, el proyecto de obra a hacer, tal como el artista explícita o implícitamente lo entiende" (*Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1965, p. 345). No se trata, pues, de la Poética —con mayúscula—, disciplina filosófica que nos remonta a Aristóteles, o uno de los nombres de la Teoría de la Literatura, conforme al empleo que hacen del término muchos estudios del siglo XX, a partir de algunos fenomenólogos (como Emil Staiger) o de algunos formalistas rusos (como Roman Jakobson). Mientras que la Poética se propone la definición de lo poético o lo literario (los formalistas hablan de "literariedad") válida para cualquier época o autor, el término *poética* o *arte poética* —con minúsculas—, susceptible de ser pluralizado (en la época contemporánea muchos escritores cambian de poética en su itinerario creador, cultivando diversas poéticas de libro en libro), alude a una concepción particular de lo poético o literario, vigente para un grupo de obras dentro de ciertas coordenadas geográficas e históricas.
 2. Apareció por primera vez completo al final de *Diario de Poeta I* (Lima, Edt. Inti Sol, 1975). Nosotros lo citamos, como haremos con el resto de la obra de Martín Adán, según la ed. prologada y anotada por Ricardo Silva-Santisteban: *Obra Poética* (Lima, Eds. Edubanco - Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura, 1980), la cual se vio completada con *Obras en Prosa* (Lima, Eds. Edubanco, 1982). Es el tercer y mejor intento de reunir toda la producción poética de M.A., aunque la prosa poética ha sido confinada al volumen de *Obras en Prosa*; los otros dos, fechados en 1971 (con el valioso complemento de una selección de juicios críticos sobre M.A.) y 1976, fueron editados por el Instituto Nacional de Cultura. Para simplificar las referencias bibliográficas, utilizaremos las siguientes abreviaturas:

tante, en verso y en prosa ³. Martín Adán ha escrito numerosos textos de naturaleza poetológica, que abordan con particular énfasis y densidad la naturaleza de la poesía, la vocación poética, el dominio de los recursos artísticos, etc. Dentro de ellos, ocupa un lugar central el soneto mencionado, proporcionándonos las claves mayores de su Poética. Sin embargo, no debemos descuidar la solidaridad intertextual, los múltiples nexos existentes entre todas las páginas de un autor, si queremos desentrañar el *sentido* ⁴ de cualquier texto, con mayor razón de una "arte poética" como "Poesía, mano vacía" tan connotativa como hermética. Por cierto que las relaciones extra-textuales (con la tradición literaria, el entorno biográfico, la circunstancia histórica, etc) también intervienen en forma decisiva en la captación del Sentido; en este

O.P. = *Obra Poética* (ed. R. Silva-Santisteban); C.C. = *La campana Catalina*; R.E. = *La rosa de la espinela*; T.E. = *Travesía de extramares*; E.C. = *Escrito a ciegas*; M.D. = *La mano desasida*; P.A. = *La piedra absoluta*; y D.P. = *Diario de Poeta*.

3. La importancia de este soneto como *poética* de M. A. ya ha sido abordada por la crítica, sobre todo por Edmundo Bendezú. Para nuestra lectura han resultado de particular utilidad: E. Bendezú Aibar, *La poética de Martín Adán* (Lima, P.L. Villanueva, 1969) y Américo Ferrari, "Martín Adán: poesía y realidad" (en *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrum*, Paris, Ed. Hispaniques Association pour l'Encouragement aux Etudes Hispaniques, 1975, pp. 273 - 285). También nos hemos servido de la selección de juicios críticos recogida en la ed. de 1971 de la *Obra Poética*, del Instituto Nacional de Cultura, sobre todo de las observaciones de José Carlos Mariátegui, Estuardo Núñez, Emilio Adolfo Westphalen, Jorge Eduardo Eielson y Julio Ortega (cuya nota proviene de su valioso libro: *Figuración de la persona*, Barcelona, EDHASA, 1971). Igualmente, hemos aprovechado los aportes de Mario Vargas Llosa, "La casa de cartón" (en *Cultura Peruana*, vol. XIX, núms. 135 - 137, Lima, 1959); Mirko Lauer, *Un ensayo sobre la obra poética de Martín Adán* (tesis de Br., Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Prog. Acad. de Letras, 1972); y el número de homenaje a M. A. del suplemento *Crónica cultural* del diario *La Crónica* (Lima, año I, núm. 8, 19 oct. 1980). Hemos utilizado, por otro lado, nuestros artículos periodísticos: "M.A.: diario inhabitable" (supl. *Suceso* del diario *Correo*, Lima, 4 ene. 1976 p. 13), "M.A.: travesía a ciegas" (supl. *Dominical* de *El Comercio*, Lima, 5 oct. 1980, p. 20), "M.A.: la palabra desasida" (*Crónica cultural*, 19 oct. 1980, p. II) y "La prosa de M.A." (supl. *Dominical* de *El Comercio* Lima, 25 abr. 1982, p. 16). [artículos incluidos en este volumen]. Para una bibliografía minuciosa, consúltese: Hubert P. Weller, *Bibliografía analítica y anotada de y sobre Martín Adán - Rafael de la Fuente Benavides 1927-1974* (Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1975).
4. Usamos *sentido* como la cohesión significativa de todos los niveles de un mensaje, en la línea de Emile Benveniste (*Problemas de Lingüística General*, México, Siglo XXI Edts., 1971, cap. X), advirtiendo, a su vez, la interrelación de todos los elementos del mensaje conforme al *círculo filológico* descrito por Leo Spitzer (*Lingüística e Historia Literaria*, Madrid, Edt. Gredos, 1968, 2a. ed., pp. 30 - 36).

artículo nos limitaremos a consignarlas sin abundar en ellas, dejando su tratamiento extenso para otra ocasión.

Veremos que la poética postulada por Martín Adán es, en buena cuenta, una Anti-poética. La negación de todo intento de definir la Poesía, de cristalizarla en rasgos supuestamente esenciales o universales, de confinarla a ciertas pautas, reglas o recursos. En última instancia, una negación, incluso de la posibilidad de *asir* la entraña de la Poesía, de experimentarla y expresarla, de aprehenderla y transmitirla, de comprenderla y encarnarla en palabras. Ni los creadores ni los críticos, ni los poetas ni los filósofos, han acertado a revelar el misterio de la Poesía; sólo han atinado a consignar vestigios —cenizas, sombras— de su fuego sobrehumano, pruebas de una tentativa condenada al fracaso.

I

Poesía, mano vacía ...
Poesía, mano empuñada
Por furor para con su nada
Ante atroz tesoro del Día ...

Poesía, la casa umbría
La defuera de mi pisada ...
Poesía, la aún no hallada
Casa que asaz busco en la mía ...

Poesía se está defuera:
Poesía es una quimera ...
¡A la vez a la voz y al dios!

Poesía no dice nada:
Poesía se está, callada,
Escuchando su propia voz.

Este poema, uno de los más hermosos y profundos de la literatura española, así como una de las más notables “artes poéticas” de la Modernidad lírica ⁵, ha sido divulgado paulatinamente, en un proceso que ha tomado tres décadas y ha supuesto tres instancias.

5. Hablamos de Modernidad basándonos fundamentalmente en Hugo Friedrich, *Estructura de la Lírica Moderna - De Baudelaire hasta nuestros días* (Barcelona, Seix Barral, 1959). Gustav Siebenmann ha aplicado con rigor este concepto a la poesía de España (*Los estilos*

Primero apareció solo el último terceto, a manera de colofón de *Travesía de extramares* (O.P., p. 142), con una variante: la ausencia de una coma en el verso "Poesía se está callada". Variante que no modifica el sentido, aunque la versión final de *Diario de Poeta*, al poner "se está, callada", resulta más límpida y subraya mejor la significación del último verso (ya que, de acuerdo al procedimiento reiterativo que veremos, el "callada" repite la significación del verso previo "no dice nada"), la cual brota como una revelación al parecer paradójica: La Poesía no dice nada pero emite una voz en cuya audición está ensimismada ⁶.

Al figurar como epígrafe (lo cual ocurre con otros versos de Martín Adán a lo largo de *Travesía de extramares*) y al poseer una disposición de rimas frecuente en los tercetos de un soneto, los tres versos publicados denunciaban

poéticos en España desde 1900, Madrid, Gredos, 1973); con mayor libertad y elaboración personal, la perspectiva de la Modernidad orienta los trabajos sobre poesía hispanoamericana de Guillermo Sucre (*La máscara, la transparencia*, Caracas, Monte Avila, 1975) y Julio Ortega (*Op. cit.*).

Buenos enfoques sobre la naturaleza de la Modernidad artística ofrecen Umberto Eco (*Op. cit.*), César Fernández Moreno (*Introducción a la Poesía*, México, F. C. E., 1962), Erich Kahler (*La desintegración de la forma en las artes*, México, Siglo XXI, 1969), Georges Mounin (*Poesía y sociedad*, Bs. Aires, Nova, 1964), George Steiner (*Después de Babel*, México, F.C.E., 1980, en el excelente cap. III aborda la crisis del lenguaje, el *nonsense*, el silencio, etc. en la literatura contemporánea, movilizando complejas nociones lógicas y filosóficas) y Guillermo de Torre (*Historia de las Literaturas de Vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965, y *La aventura y el orden*, Bs. Aires, Siglo XXI, 1972).

Remitimos a nuestra tesis doctoral: *Forma e indeterminación en "Eclipse de una tarde gongorina"* —*Manierismo y Modernidad de Ricardo Peña Barrenechea* (Lima, Pontificia U. Católica, 1974). En el cap. II ventilamos las características de la Modernidad y sus nexos con el legado manierista, barroco y romántico, todo lo cual es pertinente para situar la poética de M.A. dentro de la tradición literaria. Tema que dejamos para otra oportunidad, lo mismo que las relaciones entre poesía pura y Modernidad, sobre el cual, a través del caso de R. Peña (con algunas observaciones pertinentes para M.A.), reflexionamos en los caps. III y IV.

6. En verdad se trata de su primera aparición dentro de un libro. Antes de la publicación completa de *T.E.*, a raíz de que dicho poemario obtuvo el premio Nacional de Fomento de la Cultura "José Santos Chocano" 1946, el núm. 240 de *Mercurio Peruano* (Lima, mar. 1947, pp. 125-130) brindó una selección de sonetos de *T.E.*, figurando como uno de los epígrafes el terceto que nos interesa, con el dato valiosísimo de "Aloysius Acker, sonetillo III". Pero, aun sin esa aclaración —útil para escudriñar sus posibles relaciones con los poemas del nunca revelado poemario Aloysius Acker—, los tres versos sugieren su condición de fragmento de un soneto o sonetillo.

su carácter de fragmento. Lo cual se confirmó cuando reaparecieron, varios años después, al comienzo de *La piedra absoluta* (O.P., p. 351), acompañados por el otro terceto; quedó acrecentada así la impresión de que provenían de un soneto que Adán prefería divulgar poco a poco. El primero de los tercetos ostentaba un verso que difiere sustancialmente —como veremos— de la versión final de *Diario de Poeta*: “que oye ya a la vez y al dios”. En cambio, contenía una variante inocua y ripiosa en el último terceto al añadir la preposición “A”: “escuchando a su propia voz”.

Por fin, en *Diario de poeta*, en 1975, casi tres decenios después de la divulgación del segundo terceto (y, probablemente, cuatro después de la escritura del soneto) figura, cerrando dicho poemario, en forma íntegra. Constituye, pues, un ejemplo extraordinario del modo cómo Martín Adán escamotea y retarda la divulgación de sus escritos, ilustrable también por los casos de *Aloysius Acker*, *La mano desasida*, *Mi Darío* y *Diario de Poeta*, conjuntos de textos que hemos conocido en forma escalonada y fragmentaria. Más allá de una probable tendencia a fomentar su propio mito de marginalidad y escritura interminable —por cierto, frecuente en artífices de la modernidad estética—, opera una necesidad profunda de ocultamiento, de no decir, apuntada por su amigo y condiscípulo Emilio Adolfo Westphalen (poeta a quien dedica *Diario de Poeta*): “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 baraje impunemente con otras muchas auténticas [...] ¿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?”⁷.

Este ocultamiento se torna especialmente significativo en el caso de “Poesía, mano vacía”, dado que este poema fundamenta, mejor que ninguna otra página, el no decir de Martín Adán. Además, subraya su carácter de eje de toda la concepción poética del autor de *Travesía de extramares*, básicamente la misma desde comienzos de los años 30, como lo atestiguan sobre todo “La Rosa” (Nº 14 de la revista *Bolívar* de Madrid, dic. 1930 –ene. 1931) y el tríptico de sonetos a Alberto Ureta (Nº 210 de *La Revista Semanal* de

7. “Homenaje a M.A.” (en *Amaru*, núm. 9, Lima, U. N. de Ingeniería, mar, 1969), reproducido en la ed. 1971 de la *Obra Poética*, p. 288.

Lima, set. 1931). Las tres instancias dentro de las que fue progresivamente dado a conocer corresponden bastante bien a los tres grandes discursos poéticos⁸ entonados por M. Adán:

1. El que podríamos denominar, adoptando el título de un capítulo de la tesis de Lauer, "las rosas en travesía"⁹, integrado por *La campana Catalina*, *La rosa de la espinela*, *Sonetos a la rosa*, *Travesía de extra-mares*, y los poemas que figuran, en O.P., dentro de "Itinerario de Primavera" (a partir de "La Rosa") y "Narciso al Leteo y otros poemas" (tal vez pertenecientes al proyectado poemario *Aloysius Acker*).
2. El que podríamos designar como "la mano desasida del Absoluto", sin las estrofas regulares de la anterior instancia, con versos de metro libre y rima asonante. Su cohesión —sabiduría y ceguera, mano y arquitectura, Yo Mismo y Piedra— es mayor aun que la del discurso precedente. Comprende *Escrito a ciegas*, *La mano desasida* y *La piedra absoluta*¹⁰.
3. El que, para sugerir la unidad final de toda la obra de M. Adán, podríamos ver como el "diario de una travesía desasida del Absoluto". Nuevamente afecto a las estrofas regulares. Lo conforman, hasta ahora, *Mi Darío* y *Diario de Poeta* (los sonetos de *Arquitectura* que ha difundido este año el diario *La República* de Lima, parecen un complemento, en verso regular, del discurso de la Piedra de la segunda instancia).

La presencia constante de "Poesía, mano vacía" trasunta la continuidad de los tres discursos dentro de una sola aventura poética asumida de modo radical, desmesurado y absoluto. Los cambios de metros e imágenes axiales (travesía, rosa, piedra, etc.) resultan secundarios ante la persistencia de un lenguaje dislocado, complejo y abisal, así como de una simbología —esteti-

8. En lo sustancial, estas tres instancias son distinguidas en la periodificación que propone M. Lauer en su tesis citada, contando con una etapa, previa a la "obra madura", de índole experimental dentro de pautas "vanguardistas o postnoventaiochistas", la de 1927 - 1931.

9. Cap. III de la tesis de M. Lauer.

10. Lauer estima que P.A. "A pesar de su título distinto podría también ser otro fragmento de *La mano desasida*" (p. 70). Lo mismo, agreguemos, podría decirse de *Escrito a ciegas*. La publicación completa de M.D. en la ed. de Silva-Santisteban facilita la constatación de los nexos entre *Escrito a ciegas* y M.D.

cismo “místico”— de la vocación poética en trance de Absoluto. Al servir de epílogo a *Travesía de extramares*, nuestro arte poética corona la búsqueda de la belleza impoluta, el acceso a la poesía “pura” o, mejor, absoluta ¹¹. Su inclusión al comienzo de *La piedra absoluta* la sitúa como punto de partida— o, acaso, como etapa previa, ya planteada en el discurso de las Rosas en *Travesía*— de versos en los que la Soledad y la Desesperación— como ocurre también en *Escrito a ciegas* y *La mano desasida*— minan el goce de cualquier conquista posible haciendo que la vaciedad reine en lontananza; la segunda instancia intensifica el “desasimiento” (temido en algunos sonetos de *Narciso al Leteo* y *Travesía de extramares*) frustrando todo conato de éxtasis, propuesto en *Travesía de extramares* como instante revelador y, más aún, como “visión beatífica” inaugurada por la Muerte. Finalmente, al clausurar *Diario de Poeta*, torna a plantear el peligro constante de privilegiar la angustia y el escepticismo volcados en la segunda instancia, la revelación abismada, en virtud del desasimiento de morir en vida y de postergar la Iluminación para después de la Muerte, es decir, la entrega al absoluto de la Poesía.

II

Cuando apareció en la revista *Mercurio Peruano* (cf. nota 6), el último terceto llevaba la indicación de ser un fragmento de un sonetillo. Así como se llama “romancillo” al romance con metro más pequeño que el canónico de ocho sílabas, bien puede apodarse *sonetillo* a un soneto con menos sílabas que las consagradas once (el endecasílabo italiano, predominante en el Siglo de Oro español) o, en su defecto, catorce (el alejandrino francés, frecuente en el Modernismo hispanoamericano). Un conspicuo artífice de sonetos endecasílabos (*Travesía de extramares* y los años 1971-1973 de *Diario de Poeta*) y alejandrinos (los seis de *Itinerario de Primavera*, así como todo *Mi Darío* y los años 1966-1968 de *Diario de Poeta*) como Martín Adán, singularizó la brevedad de “Poesía, mano vacía” con el calificativo de “sonetillo”. Tal parece que en *Aloysius Acker* proyectaba incluir una serie de sonetillos, entre los que conjeturamos se encontraba el excelente “Narciso al Leteo” (*O.P.*, p. 59), el cual también —aunque completo, y no fragmentariamente como “Poesía, mano vacía”— es acogido como uno de los epígrafes de *Travesía de extramares* (*O.P.*, p. 91).

11. No creemos, como E. Bendezú, que “puedan parecer absurdos o quizá irónicos” (p. 60), a no ser que entendamos “ironía” (pero, en ningún caso, el término “absurdo”) en su sentido etimológico, relacionándola con la “vía negativa” que veremos luego.

Estos dos sonetillos son los únicos que conocemos de M. Adán compuestos por versos de nueve sílabas¹². Recordemos que el eneasílabo es un metro inusual en la poesía española; antes del Modernismo fue juzgado cacofónico, pero ya Rubén Darío (el admirado “poeta que soy y que nunca me alcanzo” de *Mi Darío, O. P.*, p. 368) lo impregnó de musicalidad (pensemos en su magistral “Canción de Otoño en Primavera”, la cual comienza: “Juventud, divino tesoro ...”). Con un virtuosismo comparable al del cisne nicaragüense, M. Adán labra la prodigiosa eufonía de “Poesía, mano vacía” y “Narciso al Leteo”, tanto más admirable cuanto la armonía rubendariana es algo externa y previsible, y la martinadánica destila un no sé qué de “soledad sonora” y “música callada” que se escucha en silencio, desde adentro, con el espíritu “herido por un haz de goces” (*O.P., T.E.*, p. 87).

Concentrándonos en “Poesía, mano vacía”, observemos que su melodía envolvente se apoya en numerosas repeticiones de rimas y palabras, así como en la doble formulación de la significación de cada una de las estrofas¹³. En cuanto a las rimas la A (-ía), además de las cuatro posiciones que ocupa conforme al patrón clásico del soneto, cuenta con una especie de resonancia interna en la ocho veces empleada palabra *Poesía*; la B (-ada) reaparece luego de las cuatro posiciones consagradas, en el segundo terceto; la C (-era) es precedida por el vocablo *defuera* en el sexto verso; y la D (-os/oz) halla eco en *atroz* (verso 4º), *voz* (verso 11º, verdadera rima interna con *dios*) y la asonancia con *furor* (verso 3º).

En cuanto a los vocablos reiterados, *Poesía* interviene ocho veces, dos en cada estrofa, siempre dando inicio al verso correspondiente (tres veces —estrofas Ia, IIIa, y IVa— lo hace en forma sucesiva), funcionando como anáfora motriz de las imágenes y metáforas del sonetillo. Por su parte, duplican su presencia en la misma estrofa, *mano* y *casa*, y, en diferentes estrofas, *nada*,

12. No sabemos por qué Bendezú llama “octosílabos” a estos indudables versos eneasílabos (cf. Bendezú, *Op. cit.*, pp. 60 y 63).

13. Puede servir como muestra ejemplar de los recursos de equivalencia que según Roman Jakobson tipifican al mensaje en que predomina la Función Poética (cf. “Lingüística y Poética”, en *Ensayos de Lingüística General*, Barcelona, Seix Barral, 1974; también *Ensayos de Poética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977) y de los rasgos fundamentales de Lo Lírico según la caracterización de Emil Staiger (*Conceptos fundamentales de Poética*, Madrid, Rialp. 1966). Es propio de la lírica de la Modernidad, particularmente de la llamada poesía pura, extremar la Función Poética y Lo Lírico.

defuera, se está (en ambos casos junto a la palabra "Poesía") y voz. Martín Adán presta relieve así a la mayoría de los componentes fundamentales de su concepción poética, dejando sin repetir al "atroz tesoro del Día" (experiencia diaria), "pisada" (travesía), "dios" (nivel divino de la creación humana) y "decir/ escuchar" (comunicación perfecta, absoluta).

Súmese a ello la formulación doble (frecuente en la poesía "primitiva", mágica o ritual; verbigracia, en los salmos bíblicos) que enfatiza la significación de cada estrofa, agregando matices convergentes y complementarios la segunda vez: la mano es "vacía" y se rebela contra la "nada" de cada día; la casa es inhallable y buscada en vano; el estar "defuera" semeja una "quimera" nunca apresable; y el no decir se conjuga con un escuchar ensimismado.

Con estas observaciones previas, podemos aventurar una interpretación del sonetillo, remitiendo a varias correspondencias significativas con los diversos poemarios de M. Adán. Ojalá no simplifiquemos el densísimo mensaje del poeta, reduciéndolo "cartesianamente" a fórmulas respetuosas de las leyes lógicas y las exigencias del pensamiento racional. No empobrecamos la connotación ejemplarmente "abierta" (U. Eco) de las páginas de M. Adán, sometiéndola a una lectura con conclusiones miopes, adecuadas para mensajes denotativos o de connotaciones firmemente codificadas (como podría ser un poema anterior al Romanticismo, de un Dante o un San Juan de la Cruz, un Shakespeare o un Góngora). El propio poeta nos alerta contra la óptica "cartesiana", de modo tajante: "Yo no digo nada/ Sino contradecirme" (*O.P., M.D.*, p 279). Américo Ferrari lo ha entendido meridianamente:

"Guardémonos, sin embargo, de interpretar las palabras de Martín Adán de manera conclusiva, y de entenderlas, al modo simplista, como "solución" filosófica del "problema" de la realidad. Es preciso tomar al poeta al pie de la letra, pero sin olvidar que los pies de la letra son innumerables. La poesía de Martín Adán está hecha fundamentalmente de antítesis, de modo que toda declaración alude a su contrario y lo convoca" ¹⁴.

Además de antítesis, la poesía martinadánica está plagada de mutaciones y equivalencias entre Dios, la Realidad, la Poesía, el Poeta y la Conciencia (nombrados directamente o por medio de las imágenes claves de la travesía,

14. *Op. cit.* p. 279.

la mano, la casa, la rosa, la piedra, etc.), de tal modo que lo que se enuncia de uno de estos factores, tarde o temprano, en un poemario u otro, termina siendo aplicado a los otros. El mismo *misterio* fundamental envuelve a todo —cosa, imagen o palabra; percepción, intelección o expresión—; el hombre no *sabe nada a ciencia cierta*. Abandonadas las cómodas y superficiales explicaciones del mundo (pre-conceptos, pre-juicios y pre-raciocinios, diría Unamuno), brota la conciencia cabal de nuestras limitaciones para “asir” (aprehender en ideas y signos) lo real. Nuestras ideas se nublan, confunden, dislocan, estallan. El discurso de M. Adán abunda en contradicciones, mutaciones y equivalencias dado que las palabras no atinan a representar la complejidad del misterio ni a sugerir adecuadamente el Absoluto.

Precisamente, el sonetillo en cuestión moviliza ese proceso medular con relación a la Poesía, vista con mayúscula y sin artículo en su dimensión radical y absoluta. La poesía es comparada con una *mano*¹⁵, metáfora básica de M. Adán, crucial en su segundo gran discurso (*Escrito a ciegas —La mano desasida— La piedra absoluta*) hasta el punto de figurar en el título de su poema más ambicioso y desmesurado (quizá también de toda la poesía hispanoamericana): *La mano desasida*. Una mano que asume su vacío, su estarse siempre desasida. Una mano que reacciona, enfurecida, contra el *día* y los señuelos (encaminados a apartar al poeta del camino absoluto de la Poesía) de la existencia cotidiana¹⁶; más aún, contra su contingencia y su

-
15. Seleccionemos versos de M.A. sobre la *mano*, útiles para establecer correspondencias con nuestro sonetillo, en la medida que *mano* implica, por un lado, aprehensión (conquista, posesión) y, por otro, expresión artística (ejecución verbal y musical): “Pereció la última mano, / Pero sobrevive el álgase” (*C.C.*, p. 51); “La mano lo narrar no osa” (*T.E.*, p. 87); “Mano que atenta a lo que fluye, / cristalizada en el empeño/ de contener lo que concluye / donde ella es, río en el leño” (*Narciso al Leteo*, p. 59, citado en *T.E.*, p. 91); “¡Dame mi eternidad, tú que la tienes, / Anima y mano mía enajenada” (*T.E.* p. 118); “¡Ay...! si no he sino poesía pura [...] ¡Ay que no he de rendir más que tributo / En mano inmóvil” (*T.E.*, p. 138); “Si yo me aparto de mi obra, / Ya no soy porque no creo./ Si, mi cuerpo es esta mano” (*M.D.*, p. 263); “Aquí, en ti, Machu Picchu, / Donde la Nada es una mole tangible, gris y verde; / Adonde golpea mi mano desasida” (*M.D.*, p. 274); y, por metonimia (mano-tacto), “este tacto inútil del poeta en el trance” (*D.P.*, p. 432).
 16. Algunos versos sobre *día* y cotidianeidad: “Con el día tenaz, el que nunca anochece” (*D.P.* p. 404); “¡Y ser eternamente, como si lo prefieres, / El ser de cada día, el ser de cada día!” (*D.P.* p. 411); “salir temprano al misterio del día” (*D.P.*, p. 416): “¡Es tan sin fin vivir un día y otro día” (*D.P.* p. 432) y “Este día de tiempo no es tu día, / No lo es, que es la luz que sombras crea; / No es el día sin noche y sin idea; / No es tu día de eterno en alegría” (*D.P.* p. 462).

indigencia ante el transcurso inevitable del tiempo que desnuda su *nada*¹⁷, su carácter efímero e innecesario, lo cual impediría su fusión con el Absoluto. La sutileza radica en que si esta *nada* es negativa, esa *mano vacía* es positiva, ya que se trata de una plenitud en el desprendimiento, afín al sendero de las nadas de la mística de San Juan de la Cruz (citado en *M.D.*, p. 309, y aludido en la “noche oscura” de uno de los sonetos decisivos de D.P., p. 468). De la contingencia —ser una nada ante el inescrutable universo— la anti-poética nos traslada al desasimiento realizador, única vía al Absoluto.

Luego, la poesía es comparada con una *casa*¹⁸ carente de la luz corriente, “oscura” en el sentido de S. Juan de la Cruz, pero iluminada por la verdadera luz, la del Absoluto. En la nota 18 algunos versos impregnan a Casa con la sugerencia de Morada (Santa Teresa de Jesús) y, algo menos, de Ciudad de Dios (San Agustín). Se trata de una casa espiritual, inhabitable en el sentido corriente, situada en extramuros (del alma e incluso de la vida); la búsqueda

-
17. Difícil seleccionar entre tanta cita sobre la *nada* que resulta pertinente para el sonetillo. Intentémoslo: “El alma que sostenía el divino movimiento, / situaba en el mundo, tento, / la creatura nadía [la rosa absoluta]” (*La Rosa*, p. 27); “¡Quiero aliviarne, no en seguro ajeno, / Sino en el propio mío, en la mi nada, / Del angélico afán y el cuerpo humano!” (*T.E.* p. 89, nótese la dualidad que observaremos luego en el seudónimo Martín/ Adán); “¡Glisándome... siguió la nave a nada!” (*T. E.* p. 125); “el Mundo, / Todo de nadas acumuladas” (*E.C.*, p. 146); “Machu Picchu, / Donde la Nada es una mole tangible, gris y verde” (*M.D.*, p. 274); “Arriba ... la Nada, / [...] y por debajo corre y ruge el Río, / Con sus aliteraciones, / Sus poéticas, y sus meandros / Y sus desatinos” (*M.D.* p. 277, notemos cómo la poesía - Río fluye sin poéticas); “Yo no digo nada / Sino contradecirme” (*M.D.* p. 279); “Piedra de nada dice si no dice todo” (*M.D.* p. 284); “La vida es esta ... ansia! / Poesía es la idea sin objeto [...] Poesía es lo que me sobra, / Poesía es lo que me falta [...] ¡Ay, Poesía Machu Picchu, / Es mi sentido de que no soy nada!” (*M.D.*, p. 306); y “La poesía es diurna y es clara: es que no sé. / Sólo que es un algo lo que llamamos nada” (*D.P.* p. 434).
18. La *casa* juega con alusiones familiares (hogar, residencia dentro de la sociedad) y espirituales (Morada, Ciudad de Dios); establece vínculos con las imágenes de la *pedra* y la *arquitectura*. Algunos ejemplos mayores: “Arráncame de hogar y de contento / Y elévame a tu alero de aventura” (*T. E.* p. 89); “Nada es el mundo como tú, Machu Picchu, / Lección de la recta humana porfía, / Casa de San Agustín, / Casa de Santa Teresa, casa del numen súbito, recóndito eremita [...] tus piedras siempre serán espirituales, / Porque eres excelssitud descendida” (*M. D.* p. 186); “Sólo es uno jamás. Nunca más fueron. / Tú eres uno también, con mil viviendas. / Así es la Creación / Y así es la casa eterna”. (*M.D.* p. 295); “Tiempo tuyo que sea casa tuya, / Casa capaz ... ¿ninguna la perfeta?” (*D.P.* p. 394); y “Tan simple como el ser ... yo vi caer la casa, / Vi morir la Familia [...] Y la Casa está aquí con la familia dentro [...] Y yo simple, Amor Mío, como tu ante el hecho, / Distraído en lo absurdo de una letra divina” (*D.P.* p. 418).

dentro del mundo conocido (iluminado por la luz visible) está condenada al fracaso. Nuevamente, la primera vez *casa* es marcada positivamente y la segunda negativamente por tratarse de la casa *mía*, la de este mundo de aparente luz y auténtica tiniebla. Recordemos que, adolescente, M. Adán ya edificó una *casa de cartón* (¿el libro en cuanto objeto de papel? ¿residencia terrestre transfigurada por la imaginación traviesa, juguetona, del poeta?). Su meta ahora es habitar la inhabitable casa de la Poesía (Belleza absoluta, pura y perfecta; residencia final, de extramares). Y si en *La casa de cartón* figuraba el diario del poeta —todavía rudimentario, adolescente— Ramón, suscitando la impresión de que *La casa de cartón* tiene mucho de un diario al que se le hubiera quitado las indicaciones escrupulosamente cronológicas; ahora nos encontramos ante un *Diario de Poeta*, desinteresado de las anotaciones biográficas, registro perpetuo —la cronología no introduce propiamente una sucesión— de un M. Adán que ha roto totalmente con las amarras cotidianas y se ha consagrado a vivir en trance de Poesía.

Como sucede con los buenos sonetos medievales, renacentistas y barrocos, el sonetillo reconoce una gran división entre los cuartetos y los tercetos:

Parte I:

- subparte 1 (*mano*) en el cuarteto Io.
- subparte 2 (*casa*) en el cuarteto Ilo.

Parte II:

- subparte 1 (*quimera*) en el terceto Io.
- subparte 2 (*callada*) en el tercero Ilo.

La Parte I subraya la travesía del sujeto y establece comparaciones metafóricas de lo que es la Poesía para dicho sujeto (lo cual subsiste parcialmente en el terceto Io, al afirmar que “es una quimera”). La Parte II califica de modo intrínseco a la Poesía, privilegiando su inaccesibilidad en esta vida y su comunicación ensimismada. De alguna manera, también, la disposición de las estrofas es bimembre, puesto que el primer cuarteto (*mano*) se vincula más fuertemente con el segundo terceto (*callada*), en tanto connotan el problema de la comunicación, y el segundo cuarteto (*casa*) con el primer terceto (*quimera*), en tanto subrayan el problema de la conquista -comunidad con la Poesía. Nótese, al respecto, que *nada* une el primer cuarteto con el segundo terceto; lo propio efectúa *defuera* entre las dos estrofas restantes. *Nada* y *defuera* son las dos notas mayores que reviste la Poesía mientras vivimos en este mundo. Por otro lado, la correlación entre las partes favorece que, por

contraste con *mano*, vinculemos *casa* con la simbología de la Piedra, debido sobre todo a que la Piedra se ha encarnado paradigmáticamente en Machu Picchu, la cual funciona como plasmación privilegiada de la Ciudad - Morada y de la Arquitectura. Los dos cuartetos, pues, enhebran imágenes medulares de la producción de M. Adán: *mano*, *diario*, *casa* y *piedra*.

Pasando al primer terceto, ya señalamos que encara la inaccesibilidad de la Poesía en esta vida; al respecto, los poemarios de la instancia “las rosas en travesía”, especialmente *Travesía de extramares* (odisea del poeta, figuración del “héroe” de nuestro tiempo como ocurre con el Dedalus —*Stephen, el héroe*— de James Joyce, al cual se alude en *La casa de cartón*), plantean la necesidad de morir, de ingresar al otro mundo, para contemplar —versión estética de la *visión beatífica* de la religión cristiana— en toda su plenitud a la Poesía. Rememoremos estos versos del soneto final de *Travesía de extramares* (*O. P.*, p. 141):

- ¡Compás de la Bogada de Caronte,
Tú libérame ya de sutileza [...]
- ¡Dame tu ceguedad con que yo afronte
Rumbo infinible de vida y belleza! ...
¡Y la mudez con que el eterno expresa! ...
¡Y el mi cadáver la tu boza apronte! [...]
- De los ojos del muerto, mi mirada
Paire en faceta a luz cristalizada
y yo mire belleza así sereno!

Precisamente este soneto precede la aparición del colofón, es decir del último terceto de “Poesía, mano vacía”. Se aspira a la “visión beatífica” de la Belleza (uno de los trascendentales del Ser, como diría la Escolástica medieval, aplicable en grado sumo a Dios) bajo su manifestación por excelencia —para M. Adán—: la Poesía. Así como Santo Tomás de Aquino, en la *Suma Teológica*, discurre que la especulación teológica humana es nada más que una tentativa imperfecta —adelanto de la visión beatífica— de aprehender la divina Teología, la cual fulge en el Reino de los Cielos, en el estado beatífico; Martín Adán postula que la experiencia poética en este mundo no logra asir a la perfecta y celestial Poesía. La poesía denominada *pura o*

*purista*¹⁹ serviría sólo como un sendero de nadas, para preparar la visión-ceguera y la audición-sordomudez de la otra vida. Porque la poesía pura de M. Adán funciona más como una antipoética que como una poética. En teología existe la vía negativa para referirse a Dios como lo que no puede ser concebido ni expresado mediante las categorías limitadas del entendimiento humano. Las expresiones teológicas de S. Agustín, Sto. Tomás de Aquino o S. Juan de la Cruz aspiran al equilibrio entre la vía negativa y la vía positiva, proponiendo la conveniencia de una vía analógica (lo que se afirma no vale unívocamente, pero sí analógicamente, para caracterizar a Dios).

En Martín Adán, en cambio, prevalece la vía negativa, aunque hay conatos de emplear la senda analógica, pero sin la firmeza con que un S. Juan de la Cruz acude, verbigracia, a las metáforas y símbolos.

Esta esperanza —virtud teologal, recordemos— en la visión trascendental de la Poesía se tambalea, presa de oleadas escépticas y nihilistas (M. Adán se debate al borde del agnosticismo, la blasfemia o la herejía, sin saber qué dirección adoptar en su travesía), en el segundo discurso-instancia de su producción, el de “la mano desasida del Absoluto”. Sin embargo, el tercer discurso-instancia, sobre todo *Diario de Poeta*, recupera, aunque con un tono más angustiado y lacerado, el omega beatífico de *Travesía de extramares*. Citemos estos versos:

¿El divino compás, el orden sumo
Que concierta contrarios en progreso? [...]
(—Sordo estás a voz que ya te llama,
Poeta: atiende a de divino...
A la impaciencia de la Poesía.) (*D. P.*, p. 461).

19. Se suele clasificar a M.A. dentro de la poesía pura (o purista, como prefiere E. Núñez). Recomendamos, además de la bibliografía de la nota 5, algunas obras que permitan manejar con rigor tan complejo concepto, y sin las usuales simplificaciones que oponen la poesía pura a la poesía social o comprometida: Julien Benda, *El triunfo de la literatura pura o la Francia bizantina* (Bs. Aires, Argos, 1948); Antonio Blanch, *La poesía pura española - Conexiones con la cultura francesa* (Madrid, Gredos, 1976); Henri Bremond, *La poesía pura* (Bs. Aires, Nova, 1947) y *Plegaria y poesía* (Bs. Aires, Nova, 1947); Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución 1930 - 1936* (Madrid, Gredos, 1972) y Guido Morpurgo - Tagliabue, *La Estética Contemporánea* (Bs. Aires Losada, 1971).

Y, entonces, insiste en el papel de la Muerte;

¡Pronto, mi tiempo tiempo, que me llega
La muerte agazapada que me habita! ...
¡Que ya su diente asoma a luz que ciega!...
(D.P. p. 466).

El soneto que antecede a "Poesía, mano vacía", nos presenta al Poeta plenamente identificado con la ruta de extramares: el hacerse nada fructifica en comenzar a experimentar el Todo:

Poeta, dime tu oración callada,
Que no hace vana seña de escritura;
La que, en el seno de su noche oscura,
Ver no deja otra luz que su mirada [...]

—Tú, que lo tienes todo si deseas! ...
Tú, que lo tienes todo, que lo creas,
Y lo deseas todo todavía ...

—Tú, que todo lo animas en tus aras ...
Tú, que todo lo sabes ya y no paras
Tu pregunta perenne, Poesía (D.P., p. 468).

Observemos, ahora, el importante cambio sufrido por el verso 11o. de "Poesía, mano vacía". En *La piedra absoluta*, el terceto decía que la Poesía está defuera de todo lo que existe en este mundo, inaccesible en su esencia; inmediatamente afirmaba que se trata de una quimera "Que oye ya a la vez y al dios" (P.A., p. 351), en la medida que sintetiza la realidad concreta y la teoría, la circunstancia y la perfección, la contingencia y la eternidad ²⁰. La versión final, la de *Diario de Poeta*, es más afortunada y calza mejor con la significación global del sonetillo. Enfatiza la irreductible condición *defuera* (quimera inalcanzable) de la Poesía: está defuera de todo lo de este mundo, dentro de nada (vía negativa, decíamos arriba):

20. Como ocurre con la Rosa, fusión de niveles de la realidad, más aristotélica que platónica (cf. *La Rosa* y las famosas Ripresa de T.E.). Se ha generalizado una interpretación platonizante de la Rosa de M.A., de la cual es magnífica expresión el poema *Poética* de Alejandro Romualdo (busca oponerse a la Rosa de M.A. pero desnaturalizando su verdadero sentido).

Poesía es una quimera ...
¡A la vez a la voz y al dios! ...

Ni la cosa, ni el lenguaje, ni el alma constituyen su morada auténtica. La voz (articulación del poema humano, de este mundo) y el dios (la inspiración, la vivencia estética motivadora de la voz) alcanzan una participación imperfecta —con minúscula, por eso, figura este dios— del carácter sobrehumano de la Poesía²¹; no logran otra cosa que aproximarse sin éxito al Absoluto Poético.

Igualmente, en la versión de *La piedra absoluta* se producía una inconveniente bifurcación en lo que oye la Poesía; por un lado, “oye ya a la vez y al dios” y, por otro, en el segundo terceto, está “escuchando su propia voz”.

En la versión final, la de *Diario de Poeta*, la Poesía sólo se escucha, llamada, a sí misma; como el *motor inmóvil* de Aristóteles, que sólo se piensa a sí mismo y no se interesa por los seres restantes, la Poesía se interpela y responde ensimismada, únicamente dice su propio ser —inefable para el poema y aun para la inspiración—. Los críticos (destaquemos las atinadas observaciones de E. Bendezú: “la poesía no se hace con ideas sino con la idea perfecta”, p. 63, y “parece que la experiencia mística hubiera sido alcanzada a través de la poesía: el poeta se ha convertido en el eslabón magnetizado de la cadena platónica que enlaza al hombre con el dios”, p. 93) han destacado los aspectos platónicos del purismo (ascética y mística estéticas) de M. Adán. Sin negar su presencia, nosotros estimamos actuantes, acaso con mayor vigor, elementos aristotélicos. Ecléctico —a veces, disparatado e inconsecuente desde una óptica “cartesiana”—, nuestro poeta concilia a Platón y Aristóteles,

-
21. Algunas citas sobre dios (deidad, divinidad celestial, etc.) con minúscula, que no de Dios: “El alma que sostenía / el divino movimiento” (*La Rosa*, p. 27); “¿Dónde el dios y su agonía?” (*R.E.*, p. 71); “Dios ciego que haces la rosa, / Con mano que no reposa / Y de humano que no besa [...] entramos en pasmo / De dios que cayó en orgasmo / haciéndolo para cisma” (*R.E.* p. 73); “celestial singladura” (*R.E.* p. 75); “Deidad que rige frondas te ha inspirado, / ¡Oh paloma pasmada y sacra oreja! [...] El torcido mirar, la impresa queja / De mortal, que no alcanza lo dictado ... / Sombra del ser divino [...] ser poeta es oír las sumas voces” (*T.E.*, p. 87); “No preguntaste al dios si era el pagano [...] ni si era el que cae por el peso / De la cruz y el destino del humano” (*T.E.* p. 88); “ala espiritual, místico viento” (*T.E.*, p. 89); “¡Que mi curso desagüe en lo divino!” (*T.E.* p. 109); “desgarrado por la deidad” (*T.E.*, p. 124); “Algo que no sé cómo llamarlo / Si no es humanidad de divino” (*M.D.* p. 177); y “Mi deidad es como yo, / Perecedera, miserable” (*M.D.* p. 195).

insistiendo más en que la Forma (Esencia) se encuentra inmanente en los seres de este mundo, en el nivel más hondo y misterioso, al cual sólo lo percibiremos muertos (aquí interviene la formación cristiana de nuestro poeta). Por eso M. Adán sostiene que la Realidad es el “ángel que me guía” (T.E., p. 133), frase erigida como epígrafe global de las ediciones del Instituto Nacional de Cultura de su *Obra Poética*; por eso, afirma que no canta a la rosa de teoría, sino a la rosa esencial que habita dentro de todas las rosas sin que la haga “acto” plenamente ninguna rosa en particular. Recordemos que la Forma sólo se agota en la especie, y que los individuos nunca la poseen en acto por completo; para Aristóteles, únicamente Dios constituye un individuo que agota su Forma (Acto Puro, Forma Pura), lo cual es reafirmado por Sto. Tomás de Aquino.

La resonancia aristotélica también puede notarse en que M. Adán tiende a exagerar la inaccesibilidad del Absoluto, aunque cristianamente proponga un estado beatífico final. Para el Estagirita, no había re-ligión (vínculo con la Divinidad) posible; el motor inmóvil se desentendía de lo que no fuera su propia plenitud.

Ingresemos, finalmente, al *no decir* de la Poesía abordado en la última estrofa de “Poesía, mano vacía”. La insistencia en la mudez y el silencio²² es tan importante en la poética de M. Adán, que este terceto ha sido el

-
22. Arduo resulta seleccionar pasajes sobre el *no decir*, la mudez, el silencio: “escuchando a luces mudas, / aprehendo lo impenetrable” (C.C. p. 54); “ser poeta es oír las sumas voces” (T.E. p. 87); “¡No se sacie y ajene de quimera!! [...] Del ser absoluto verificando, / Me abrasa y sube e ilumina y ciega / el Fuego” (T.E., p. 130); “En el principio era el silencio” (T.E. p. 135, recomposición de la celeberrima frase del Apóstol San Juan “En el principio era el Logos”); “boca de voz desoida” (T.E. p. 138); “¡Qué tan sólo escuchar a mi no oída. / Voz ... mero oír por inaudito modo” (T.E. p. 141); “¡Cuando no seas nada más que ser [...] Cuando sepas, verdaderamente, / Que es ayuntamiento de muerte y vida! / ¡Entonces te diré quién soy, / Seguro sí, que ya sin voz, amiga! (E.C. p. 148); “Piedra de nada dice si no dice todo” (M.D. p. 284); “Cuando se te olvide la palabra, / Ven conmigo, Poeta” (M.D. p. 313); “No es como tú ni como yo. / La Poesía es como el Aire. / Pinta los colores. / Planta los árboles. / Va después, callada, estúpida” (M.D. p. 325); “Dime, Yo Mismo la palabra [...] la del secreto” (P.A. p. 358); “vuela ya tu voz a voz no oída” (D.P. p. 395); “Sí, porque Poesía es como ya se dijo. / Ninguno romperá su estructura secreta [...] Yo no sé poesía, / Sino escribir, callando, todo lo que me escribo” (D.P. p. 426); “¿Y aquel otro poeta, el de la obscura, / Breve voz, que supo callar entero?” (D.P. p. 445); “Sordo estás a voz que ya te llama” (D.P. p. 461); “Así como la Luz [...] Así la Poesía, así, Poeta, / Así en tu verso, divinal procura, / Iluminando cada letra obscura, / Por descubrir su forma, tan secreta ... / Intacta ante los reales sensoriales [...] Sea tu poesía, así abismada, / Con otro espejo no que su mirada, / Como

fragmento del sonetillo que primero ha difundido. Con gran acierto. E. Bendezú ha comentado este *no decir* como un rechazo de la *mimesis* en aras de la poesía como *poiesis* (palabra griega que significa “creación”, de ella proviene nuestro vocablo “poesía”), como una posición intransigente con el ambiente literario nacional, como la convicción de que la poesía no es logos sino iluminación —con mucho de lo que J. C. Mariátegui llamaba “disparate puro”— de otra realidad más profunda²³. Añadamos a ello el carácter beatífico y de Forma Pura al modo de Aristóteles, antes indicado.

Se trata de un *no decir* sumamente complejo y multifacético. Remite en libérrimo eclecticismo a diversas, y hasta contrapuestas, tradiciones filosóficas, teológicas y artísticas. Reconoce antecedentes en la imagen de Febo Apolo, dios de la poesía y de las Musas, persiguiendo inútilmente a la ninfa Dafne —la belleza inalcanzable—; este mito ha obsesionado a poetas como Francesco Petrarca, pero no como imagen de la escritura poética, sino de la persecución de la Amada. El admirado Rubén Darío, al final de *Prosas profanas*, reconocía perseguir “una forma que no encuentra mi estilo”. Pero las mayores convergencias de M. Adán no se dan con el modernismo rubendariano, sino con las teorizaciones francesas sobre la “poesía pura” (Mallarmé, Valéry y H. Brémond) que coinciden en el anhelo de eliminar todo lo “prosaico” o “no poético” (entiéndase: el contenido didáctico, la verdad práctica, el sentimentalismo vulgar y la circunstancia cotidiana). La “poesía pura” intenta comunicar, por medio de sugerencias (alquimia verbal, iluminación, epifanía, fracturas lógico-gramaticales, paradojas, elipses, etc.) y preferentemente mediante la reelaboración enrarecida de formas rigurosas de la tradición lírica (estrofas, metros, rimas, aliteraciones, etc.; entre ellos, ocupa un sitio privilegiado el soneto) una realidad misteriosa y trascendente (vacua en Mallarmé y Valéry, religiosa y cristiana en Brémond). Recordemos el epígrafe de *Diario de Poeta*, especie de programa a vivir para ser Poeta:

la luz que se mira a sí misma” (*D.P.* p. 463) y “Poeta, dime tu oración callada, / Que no hace vana seña de escritura; / La que, en el seno de su noche oscura, / Ver no deja otra luz que su mirada.” (*D.P.* p. 468). Después de todas estas citas, ¿cómo no recordar la “soledad sonora” y la “música callada” de S. Juan de la Cruz, así como la música de las esferas que normalmente no escuchamos según las ideas pitagórico-platónicas?

23. A. Ferrari ha caracterizado muy bien el carácter totalizador del concepto de Realidad en M.A., el cual también es apuntado por Vargas Llosa como “realismo” de *La casa de cartón*.

¡Llenar ya de tu sangre, Poeta,
De esa sangre pesada e inquieta
La probeta de Paul Valéry! ... (O.P., p. 391)

Nuevamente ecléctico, M. Adán recusa el intelectualismo del purismo mallarmeano y valeryano (aceptado, en versión personalísima, por la “poesía desnuda” de Juan Ramón Jiménez). Va más allá, incluso, que el español Jorge Guillén, quien habló de una poesía pura *ma non troppo*, capaz de asumir la emoción y las grandes experiencias históricas de la época. Colma de *sangre* —de su agonía creadora— la poesía químicamente pura de Valéry (J. Guillén prefiere, en cambio, hablar de una poesía biológicamente pura). Comentando pasajes de la tesis de M. Adán sobre *De lo barroco en el Perú*, E. Bendezú ha observado el eclecticismo de Adán entre clasicismo y romanticismo, rigor formal y pasión en carne viva.

Al respecto, podríamos decir que Adán viene, desde 1930-31, ofreciéndonos una crónica de su existencia en trance de poesía pura, absoluta. Mirko Lauer ha destacado la dualidad como eje de la vida y obra de nuestro poeta. Nosotros veámosla de la siguiente manera, partiendo del propio seudónimo poético de quien nació mundanamente como Rafael de la Fuente Benavides²⁴. Por un lado, la dualidad entre el hombre Rafael, su circunstancia biográfica, y el artista Martín Adán, su proyecto de Poeta. Por otro, la dualidad existente al interior del seudónimo: la pugna entre Martín, apelativo del mono —o sea, materia, animalidad, instinto—, y Adán, nombre bíblico y por antonomasia del hombre —espíritu, humanidad, cultura. El seudónimo, pues, condensa la evolución biológica; sugiere que ésta debe ser completada en el terreno espiritual por cada ser humano. También, convierte a nuestro poeta en testigo crucial de la Humanidad, de su dualidad esencial. Finalmente, sumemos otra pugna, de raigambre cristiana: Adán fue creado inmortal, puro, en armonía perfecta con Dios y la Creación; pero el pecado lo sumió en la caducidad, el vicio y el desajuste con Dios y la Creación. El papel redentor de Cristo (superior Adán, Hombre Nuevo y a la vez Hijo de Dios) vence al pecado y posibilita la comunión beatífica con Dios. En esa dirección, nuestro poeta debe resistirse al Instinto (Martín) y al Entendimiento (Adán), consagrándose a su transfiguración sobrenatural (aquí intervienen los “dioses” y “ángeles” de varios poemas) a través de una travesía de extramares que lo unja Poeta. La

24. Cf. Lauer, *Op. cit.*, introducción. Ahí transcribe las versiones de Armando Bazán y Miguel Milla sobre el origen del seudónimo Martín Adán.

evolución culminaría, entonces, no en la humanidad sino en la Divinidad, no en la inteligencia sino en el Espíritu, no en el lenguaje sino en la Visión-Audición de la Poesía.

III

Completemos el comentario del sonetillo con algunas observaciones sobre la anti-poética de Martín Adán. Sirvan de prefacio estas frases luminosas del poeta sobre su rechazo a las definiciones, normas y directivas de la Poética, Retórica, Gramática, Lógica y Filosofía:

“la obra que será eterna, la de poesía; la poesía sin poética; la poesía sin musa; poesía monstruosa, como es la poesía. No puede haber inteligencia —¡ah, cuán tarde lo averiguo!— sino en el deseo y en el desencanto. Todo goce es estupidez, furia y frenesí. Poesía es goce. El que se propone salvarse debe asirse bien a su grito”²⁵.

El abandono de la inteligencia, el vivir en agonía al borde del aniquilamiento, entregado al monstruo (no lo desentraña ni Martín ni Adán) de la poesía nos recuerda una concepción dionísiaca del arte, como lo ha aseverado E. Bendezú, pero también fundamenta una anti-poética. No sólo la Poesía está defuera, también la Poética del Absoluto, como la Divina Teología según Sto. Tomás. Las poéticas existentes no logran dar cuenta de la poesía. Se impone la Vía negativa con relación a toda formulación poetológica.

En consecuencia, el verso y la prosa (con la única excepción, sintomáticamente inconclusa, de la prosa denotativa y conceptual de *Autores del primer siglo de la literatura peruana*) de Martín Adán deben ser vistos como una anti-literatura. Los géneros y las formas estallan, conservando apenas algunos rasgos reconocibles en la superficie o en fragmentos aislados del texto. Generalicemos, pues, la aguda apreciación de José Carlos Mariátegui²⁶, quien diferenciaba a nuestro poeta de otros restauradores de formas tradicionales y clásicas (al amparo de lo que Guillermo de Torre apodó “vuelta al orden” luego de la “aventura” del vanguardismo), situándolo como cultivador del “disparate

25. “Prólogo a *Tren* de José Alfredo Hernández” (Lima, Edt. Hidalgo, 1931), en *Obras en prosa*, p. 125.

26. Cf. “Defensa del disparate puro” (*Amauta*, núm. 13, Lima, mar. 1928, p. 11) y “El anti-soneto” (*Amauta*, núm. 17, Lima, set. 1928, p. 76), ambos recogidos en la ed. 1971, de *Obra poética*, pp. 159-160 y 237-239.

puro". Para Mariátegui, a pesar de su "propósito reaccionario" (también habla de "don tomista", en una burlona expresión que nosotros volveríamos encomiástica, cuanto más que nos explica también la maravillosa trayectoria de Joyce), M. Adán obedecía a su entraña innovadora, "revolucionaria". Sus sonetos devenían propiamente en anti-sonetos; desde adentro demolían la armazón, la perspectiva y la sensibilidad del soneto tradicional.

El anti-verso y la anti-estrofa de M. Adán abrigan un meollo dislocado, disolvente. *La campana Catalina* trasfigura la copla popular (en la ed. 1971 del Instituto Nacional de Cultura se conserva el dato de que pertenecía a un poemario —¿perdido? ¿inacabado?— titulado *De la coplería arequipeña*), como *La rosa de la espinela* lo hace con la décima a la manera de Vicente Espinel (cultísima en M. Adán, popular a nivel hispanoamericano). Los anti-sonetos de *Travesía de extramares*, esa Odisea subterránea, ponen en tensión máxima las posibilidades de la puntuación y del uso de epígrafes. *Escrito a ciegas*, *La mano desasida*, *Mi Darto* y *Diario de Poeta* nunca llegan a ser, respectivamente, la epístola, el canto celebratorio, el homenaje y el diario íntimo que hubieran sido en manos de otros poetas, por no insistir en el carácter fragmentario, inacabado e inacabable de casi todos los poemarios de M. Adán, con los casos excepcionales —arquitectura consumada, donde hasta el número de composiciones es significativo— de *La rosa de la espinela* y *Travesía de extramares*.

En la prosa, *La casa de cartón* (escritura poética en prosa, con los versos de "Poemas Underwood") moviliza libérrimamente la descripción, la narración y el diálogo; aglutina y disgrega variados elementos poéticos y novelescos, ubicándose en una zona indeterminada entre el poema en prosa, la novela lírica y el diario íntimo. Por su parte, las prosas breves no se reducen a las notas, los prólogos o los relatos acostumbrados; muchas veces, denuncian una textura tentativa o fragmentaria. Finalmente, *De lo barroco en el Perú* deviene en una tesis universitaria que no demuestra nada y entredice mucho, monstruosa, obsesiva, prejuiciosa, confesional, indemostrable, no poco inverosímil; antes que tesis, constituye un ensayo, mejor aún —puesto que llamarla "ensayo" es otorgarle un tono discursivo, de coherencia racional, que no posee— una divagación, un soliloquio sobre la nacionalidad peruana, la literatura de habla española en el Perú e Hispanoamérica, y la identidad contradictoria del propio M. Adán.

Caso extremo de la "desintegración de la forma" propia del arte moderno en un mundo que no cree ya en Formas fijas e indudables (E. Kahler) y de

la disonancia característica de la modernidad poética (H. Friedrich) la obra de Adán es una de las manifestaciones más geniales y admirables de la aventura estética de nuestro tiempo en lengua española. Su anti-literatura no es otra cosa que lucidez trágica, agónica, en plena vía negativa, senda mística de la nada: el poeta constata, sin atenuantes, la ignorancia humana (el *no saber* precede al *no decir*) frente al misterio y a la trascendencia (las grandes incógnitas de Dios, Yo Mismo, la Conciencia, la Cosa, la Palabra, la Poesía ...). Todo tiende a desintegrarse porque el animal humano (Martín/ Adán) no apresaa a cabalidad la Forma, las señas de identidad del Universo.

Se comprenderá, entonces, que no resulte una exageración sostener, como lo hemos hecho en otras ocasiones, que Martín Adán constituye la mejor carta peruana (mejor que las de Eguren o César Moro, esgrimidas por J. Ortega en su libro citado en la nota 3) para acompañar a César Vallejo en la admiración universal. Es el único poeta peruano digno de mencionarse al lado de quien, también como él, plasmó cimas en la ruptura vanguardista (aunque no lúdica), el virtuosismo técnico (aunque no "purista") y el despojamiento visceral (aunque de signo inverso al de M. Adán: búsqueda de lo concreto, instintivo, corporal, material, político y coyuntural). Vallejo y Adán, dos modos disímiles de asumir la modernidad en su ruptura y agonía, dentro de un lenguaje disonante y extremo. Incluso una de las principales "artes poéticas" de Vallejo, el poema *Intensidad y altura*, no es otra cosa que un anti-soneto; paradójicamente, se opone a las normas lógico-gramaticales por medio de la coacción arquitectónica del soneto ²⁷. En ambos nos seduce a la vez la técnica y la vivencia, la riqueza verbal y la profundidad ideológica. Poeta de la existencia, Vallejo; de la esencia, Adán. Del dolor y el compromiso, aquél; de la soledad y la autoaniquilación, éste. Pero de la agonía y de la incapacidad humana para saber o decir algo en forma definitiva dentro de los cauces poéticos acostumbrados, ambos.

(En: *Revista de la Universidad Católica*, Nueva Serie, núm. 11-12, Lima, 1982, pp. 229-255).

27. Cf. Ricardo González Vigil, "La espuma dialéctica en un poema de Vallejo" (en *Lexis*, vol. V. Nº 1, pp. 133-146, Lima, P. Universidad Católica, jul. 1981).

TRAVESIA A CIEGAS

Esta semana se ha registrado un acontecimiento cultural de extraordinaria importancia: la presentación de la *Obra Poética* de Martín Adán (Lima, Edubanco-Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura; 499 pp.). Bajo el cuidado del prestigioso poeta y editor Ricardo Silva-Santisteban¹, quien ha contado con la amplia colaboración de Juan Mejía Baca, se trata del tercer intento realizado a fin de reunir en un volumen toda la trayectoria poética de Martín Adán (los otros dos, fechados en 1971 y 1976, fueron frutos del Instituto Nacional de Cultura), pero en verdad el primero que ha logrado cumplir en gran medida su objetivo.

Como aportes fundamentales de la presente edición, señalemos los siguientes: el ordenamiento cronológico; la clara división en colecciones (aunque no se explica el origen y alcances de algunas de ellas, verbigracia “Itinerario de la Primavera”); la publicación completa de *La mano desasida* y *Mi Darío*; la difusión casi completa de *Diario de Poeta*; y la reproducción de variantes de particular interés de muchos de los mejores poemas de Martín Adán. Consideramos, eso sí, que se debió conceder mayor espacio a las notas críticas y bibliográficas, razonando en cada caso los criterios de la edición y de la selección de variantes ofrecida.

Por otro lado, se identifica, al parecer, “obra poética” con “obra en verso”, suscribiendo una simplificación muy extendida, no por cómoda menos errónea. De acuerdo a ello, Edubanco nos entregará próximamente el tomo correspondiente a la Obra en Prosa. Ahí, seguro, figurarán las prosas poéticas reunidas en la edición del I.N.C. de 1971, así como *La casa de cartón*. La peculiar factura de ésta, próxima a la novela, el diario y el cuaderno de apuntes quizá justifique su exclusión de la Obra Poética. Pero sus raíces predominantemente poéticas estorban dicha decisión, la cual se torna más crítica cuando observamos que se extraen los *Poemas Underwood* (¿en base a qué criterio?),

1. La labor de Silva-Santisteban en la edición de grandes poetas (Eguren, César Moro y Eielson) es altamente meritoria. Limpia el terreno para que aparezcan ediciones críticas de las cuales no posee ningún ejemplo la poesía peruana contemporánea.

existiendo muchas páginas de *La casa de cartón* igualmente líricas, siendo secundario el uso del verso o de la prosa.

Incluso agregaríamos, para relativizar más todavía el membrete de “obra poética”, que la entraña Lírica de Martín Adán es tan absorbente, se apodera tan plenamente de su existencia como hombre y como escritor que inunda todos sus textos, en verso y en prosa, de crítica o de ficción. Como Eguren, Martín Adán es un poeta radical, a dedicación exclusiva, a perpetuidad. La voz lírica vence indefectiblemente, transfigura todos los marcos narrativos o críticos que alguna vez se propusieron explayar.

El mejor escritor vivo

Ya lo sabíamos: Martín Adán es el escritor peruano vivo más importante. Y decimos “escritor” para abarcar no sólo su “poesía”, sino también su contribución a la “prosa” peruana contemporánea. Una obra tan desmesurada y deslumbrante, que cuenta con numerosas obras maestras, en la que no sabemos qué preferir, qué considerar más genial, si la experimentación lúdica de *La casa de cartón*, la perfección formal de *La rosa de la espinela*, *Sonetos a la Rosa* y *Travesía de Extramares*, o el cuestionamiento abismal de *Escrito a ciegas*, *La mano desasida* y *Diario de Poeta*.

En esta esquemática enumeración de tres tendencias, que más o menos corresponden a las tres grandes etapas por las que ha pasado su producción, se puede comprobar la riqueza y complejidad del genio de Martín Adán. Admirable en todo, en el testimonio vanguardista y anti-burgués de su contorno social; en el cultivo virtuoso de la “probeta de Paul Valéry”, la llamada “poesía pura”; y en el desnudamiento agónico ante lo Absoluto. En todas estas direcciones, Martín Adán constituye una cumbre en nuestras letras, situándose como una de las trayectorias más singulares e intensas de toda la poesía contemporánea en lengua española.

Se comprenderá, entonces, que no sea una exageración sostener que Martín Adán constituye nuestra mejor carta (mejor que las de Eguren o César Moro, postuladas por varios críticos) para acompañar a César Vallejo en la admiración universal. Es el único poeta digno de mencionarse al lado de quien también acuñó cimas en la ruptura vanguardista (aunque no lúdica) el virtuosismo técnico (aunque no “purista”) y el despojamiento visceral (aunque de signo inverso al de Martín Adán: búsqueda de lo concreto, lo instintivo, lo político y lo coyuntural), dejándonos tres libros incomparables, cada uno

consumado en su ser, sin parangón en la poesía contemporánea de cualquier latitud: *Trilce*, *Poemas humanos* y *España* ...

Vallejo y Martín Adán, dos modos diversos de asumir la modernidad en su ruptura y su agonía, dentro de un lenguaje disonante y extremo. En ellos nos deslumbra a la vez la técnica y la vivencia, la riqueza verbal y la profundidad ideológica. Poeta de la existencia Vallejo; de la esencia, Martín Adán. Del dolor y el compromiso, aquél; de la soledad y la autoaniquilación, este. Pero de la agonía y de la incapacidad humana para saber o decir algo en forma definitiva, ambos. Es curioso que hasta coincidan en su fervor por Rubén Darío, a quien acuden para precisar rasgos fundamentales de su concepción poética.

Misterio y poesía

La edición que comentamos proporciona un material riquísimo, muchísimo más desarrollado que el que podíamos obtener de las recopilaciones anteriores y de la impresión parcial de *Diario de poeta* (Inti-Sol, 1975). Las 200 páginas de *La mano desasida* y los 117 sonetos del *Diario de Poeta* aportan muchísimas claves que, confiamos, redundarán pronto en estudios que amplíen los enfoques realizados hasta ahora por Edmundo Bendezú, Américo Ferrari y Mirko Lauer, entre otros. Documentos íntimos del autor que nos consuelan en parte de la ausencia del *Aloysius Acker*, texto que Martín Adán persiste en mantener inédito. En ellos y en lo poco que conocemos del *Aloysius* asistimos a una desgarrada personalidad que pugna por apresar el Ser, la Poesía y el Yo mismo —la Piedra, la Rosa y el arquetipo del Poeta—, en su proyecto espiral siempre trunco y renaciente, siempre estéril e indispensable.

Excesivos, recurrentes, los versos de *La mano desasida* y *Diario de poeta* podrían conducirnos a hablar de “defectos”, producidos por la disgregación, el ripio o la disonancia. Podría lamentarse que sean “desiguales”, uniendo momentos destellantes con pasajes disparatados (¿recuerdan el elogio que Mariátegui hacía del “disparate puro” en M. Adán?). Pero, creemos, que esa “perenne imperfección” (la expresión es de *Trilce*) intensifica la comunicación-límite a la que aspira nuestro poeta. Triunfa el clima general, más que el efecto particular de una metáfora o una página, instalando una marea verbal inacabada e inacabable, una especie de soliloquio incontenible que no rechaza sino que asume las más diversas variantes (esbozos, borradores), los más intrincados recursos expresivos (rítmicos, fónicos, morfológicos, sintácticos o léxicos), uniéndolos a un denso bagaje cultural, de estirpe filosófica

y mística. Poesía “filosófica” la denomina Silva-Santisteban: “poesía del Ser y, por tanto, ontología además de poesía del conocimiento”. Pero, también poesía “teológica” y “poetológica”: Poesía del Absoluto, la Salvación y la Condena, además de poesía de la vocación poética.

El punto de partida nos remite al Misterio. El hombre vive sin acceder nunca al Ser, el Bien, la Verdad y la Belleza. No puede entender ni decir nada, a ciencia cierta. El problema de la identidad humana proviene de la pugna entre el no ser y el ser, demarcada por esas fronteras desconocidas que son el nacimiento y la muerte. La dualidad humana responde a una evolución nunca terminada a nivel individual.

Una evolución que permita pasar del animal (el mono, es decir Martín) al hombre, el cual a su vez deberá superar el plano meramente terreno (correspondiente a Adán) para dejarse habitar por el Absoluto: Martín-Adán-Yo mismo. La vocación poética (afín a la mística) pareciera destinada a favorecer esta evolución divinizadora, pero no logra otra cosa que acrecentar el misterio de la existencia. Subraya la travesía a ciegas de quien, mientras viva, no podrá jamás ni experimentar, ni expresar plenamente la Poesía.

(*Dominical*, 5 octubre 1980, p. 20)

MARTIN ADAN:

LA PALABRA DESASIDA

Recién comenzaba a publicar sus primeras composiciones, en 1928, y ya José Carlos Mariátegui lo diferenciaba de otros restauradores de las formas tradicionales y clásicas (que conforman, a mediados de los años 20, lo que Guillermo de Torre denomina la “vuelta al orden” después de la “aventura” vanguardista), subrayando su esencia innovadora, vanguardista, “revolucionaria”.

ria", a pesar de su aparente "propósito reaccionario". En lugar de sonetos Martín Adán plasmaba *anti-sonetos* ¹

Ahora, con la mayor parte de la obra de Martín Adán publicada, podríamos generalizar esa observación aguda. Y llamar *anti-literatura* a la literatura entera —prosa y verso— de Martín Adán. Todo los géneros o formas estallan al ingresar a sus páginas, conservando apenas algunos rasgos reconocibles en la corteza del texto. Martín Adán deshace todo porque no puede asir nada; su mano, perpetuamente "desasida", no alcanza a apresar ni la realidad ni la literatura, entregándonos únicamente los despojos de su búsqueda. El soneto y demás combinaciones estróficas regulares abrigan un meollo dislocado, disonante. La epístola en *Escrito a ciegas* o el canto celebratorio en *La mano desasida* se hallan minados porque el Yo, el Tú, la Cosa, la Palabra, etc., ignoran sus señas de identidad. El homenaje en *Mi Diario* o el diario íntimo en *Diario de Poeta* contradicen el marco anecdótico o biográfico que el lector espera. Los recursos narrativos emergen disgregados en *La casa de cartón*, dificultando el estatuto de la trama, los personajes, etc.

Este amplio racimo de frutos "revolucionarios" verdaderamente geniales sitúa a Martín Adán entre los grandes poetas contemporáneos del idioma. Su obra lleva al extremo, por un lado, la condición inefable de la poesía, registrada desde los mitos de la Antigüedad (p. ej. la mano desasida de Apolo tras Dafne); por otro la *desintegración de la forma*, propia del arte de nuestro tiempo.

Alturas de Martín Adán

Insistamos algo más en *La mano desasida*, ese poema capital que recién nos llega íntegro en la edición de Ricardo Silva-Santisteban (Lima EDUBANCO). La discrepancia con *Alturas de Machu Picchu*, el extraordinario himno y evangelio de Neruda (modelo de Canto hispanoamericano, revisitado por *Piedra de Sol* de Octavio Paz), es radical. Mientras que Neruda afirma, gozoso, hundir su mano y penetrar —asir— "lo más genital de lo terrestre", erigiéndose en portavoz del amor americano, Martín Adán dinamita desde adentro toda posibilidad de Canto. Propiamente no se celebra a sí mismo, a lo Whitman, ni a Machu Picchu, a lo Neruda o Alberto Hidalgo; Martín Adán plantea el vínculo complejo y misterioso que existe entre el Yo Mismo y la Piedra, la

1. Mariátegui, 'El anti-soneto'; en: AMAUTA, N° 17; Lima, setiembre de 1928.

Conciencia y la Cosa, el Individuo y la Especie, el Presente y el Origen, la Soledad y el Absoluto, el Creador (Dios y el Poeta) y la Creación.

"Ningún daño te causará Neruda" (p. 214) le dice M. Adán a Machu Picchu, considerando al poeta chileno como un visitante superficial. Las Alturas auténticas, "la altura y la distancia" (p. 183), reclamarían vivir "solo y desolado ... absurdo y sublime" (p. 223), distanciándose de sí mismo (pasando del primate Martín al hombre Adán, éste en trance de investirse Poeta), rompiendo con todas las ataduras familiares, laborales, culturales, etc. para procurar —infructuosamente— ser a plenitud. Es decir, asumir la soledad y el misterio, negándose a que los exhume un Bingham, o los consagre la Academia y la Antología.

Proceso de ruptura al que ha sabido entregarse M. Adán con una autenticidad total, siendo uno de los pocos escritores hondamente ejemplares de nuestras letras, al lado de Vallejo y Arguedas, Eguren y Vargas Llosa, César Moro y Javier Heraud. Cada uno representa un ideal diferente de escritor, asumido a cabalidad. El de M. Adán es, tal vez, el más literario (o anti-literario) de todos: literalmente, dejar al hombre (Rafael de la Fuente Benavides) para acoger al Poeta.

(En: *Crónica cultural*, núm. 8; suplemento de *La Crónica*, Lima, 19 octubre 1980, p. ii.- Reproducido en *Poesía*, Nº 60-61, Universidad de Carabobo-Venezuela, marzo-junio 1984, pp. 28-29)

DIARIO INHABITABLE

Martín Adán: el más importante escritor peruano vivo. Autor de una de las trayectorias más singulares e intensas de la poesía contemporánea en lengua española. Su fama a nivel nacional empezó prácticamente en su adolescencia, cuando él se ejercitaba libérrimamente en los metros tradicionales y ayudaba a cimentar nuestra prosa contemporánea con *La casa de cartón* (nuestros mayores poetas la fundaron entre 1921-31: Vallejo con *Escalas*, Martín Adán con el poema-relato mencionado y Eguren con *Motivos*). Desde entonces "Martín Adán —como dice Julio Ortega— es una leyenda viva en el Perú", transmitida fervorosamente desde José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez hasta Mirko Lauer y Enrique Verástegui, pasando por poetas de la talla de Westphalen o Eielson y críticos especializados en su obra como Edmundo Bendezú o Hubert P. Weller. Pero a nivel hispánico, es una "voz no oída" (algún reconocimiento importante existe, tal es el caso de Juan Carlos Ghiano) que empieza a articularse —parcamente, todavía— por medio de las publicaciones del Instituto Nacional de Cultura: la recopilación de sus poemas (1971), una bibliografía exhaustiva hecha por Weller (1975), la antología —reeditada por Edt. Ocnos en España— de Abelardo Oquendo y Mirko Lauer.

Así, en un contexto de leyenda y reconocimiento, ambos rumorosos pues no clamorosos, acaba de aparecer una especie de primer cuaderno de *Diario de poeta*¹, el libro que Martín Adán viene escribiendo desde hace varios años. Conocíamos unas quince composiciones, que aparecieron en revistas y periódicos nacionales y argentinos, y que no han sido recogidas en esta impresión. Aparte, contábamos con seis sonetos incluidos en la *Obra poética* que editara el Instituto Nacional de Cultura, los cuales sí reaparecen en el poemario que encaramos. Y ahora se nos ofrecen 29 sonetos inéditos, además de un largo poema —¿o sección?— titulado "Tú adelante vas con paso vivo".

1. Martín Adán (seudónimo de Rafael de la Fuente Benavides), *Diario de Poeta*, I. Lima, Edit. Inti Sol, 1975, 95 pp.

La corrección de los originales (libretas que celosamente colecciona Juan Mejía Baca, el amigo entrañable del poeta), estuvo a cargo de Edmundo Bendezú, quien es el estudioso más autorizado de la obra del autor de *Travesía de extramares*.

No debe extrañarnos que Martín Adán descuide la recolección íntegra de sus textos, porque ya ocurrió algo similar en los casos de *Aloysius Acker*, *La mano desasida* y *Mi Dartó*. Más allá de una probable tendencia a fomentar su propio mito —por cierto, frecuente en artífices contemporáneos—, opera una necesidad profunda de ocultamiento, de no decir, apuntada por Westphalen (poeta a quien, precisamente, Martín Adán dedica este *Diario de poeta*): “los ardidés 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 baraje impunemente con otras muchas auténticas. ¿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 de lo efímero, de gloria y desesperanza, de ingenuidad y sapiencia?”.

Notemos que el *no decir* es central en los versos que concentran la concepción poética de Martín Adán, desde hace algunas décadas: “Poesía no dice nada: / Poesía se está, callada, / Escuchando su propia voz”. La historia de estas líneas ejemplifican el arduo mostrarse de Martín Adán. Primero, con su aire de “terceto” huérfano de poema, servía de epílogo a *Travesía de extramares*. Luego, sin disipar todavía la sensación de fragmento de texto inédito, adquirió la compañía de otro “terceto”, al oficiar de prólogo a *La piedra absoluta*. Estas dos estrofas cuentan, al fin, con el espacio del soneto tantas veces aguardado, finalizando *Diario de poeta*.

Y en las tres ocasiones que han aparecido, ha ido explicitándose el mensaje de esos versos. En *Travesía de extramares* parecían coronar la búsqueda de la belleza impoluta, el acceso a la poesía pura. *La Piedra Absoluta* introducía una ligera variante, al suponerlos como punto de partida de textos en los que la desesperación mina el goce de cualquier conquista posible y la vaciedad reina en lontananza. Finalmente, *Diario de poeta* privilegia el signo negativo de la búsqueda: la pureza de la poesía está distante a todos los esfuerzos, el poeta la persigue desde su existencia (el “atroz tesoro del Día” en que vive “con su nada”) pero la poesía esta defuera y es una quimera “a la vez, a la voz y al dios”. Repárese que, antes, decía: “Poesía es una quimera / Que oye ya a la vez y al dios”; la poesía sintetizaba la realidad y la teoría, la circunstancia y la perfección, la contingencia y la eternidad. En cambio, ahora se subraya su irreductible condición: está defuera de todo, dentro de nada. Ni el objeto, ni el lenguaje, ni el alma constituyen su morada.

La voz (articulación humana del poema) y el dios (que inspira lo que “la mano narrar no osa”) no hacen otra cosa que aproximarse ineficazmente.

Podemos percibir, igualmente, que en *La piedra absoluta* se identificaban aparentemente el “que oye ya a la vez y al dios” con el “escuchando su propia voz”; en *Diario de poeta* (y la distribución de las comas, los acentúa), se distingue la voz de la Poesía de la voz que el hombre puede emitir; por lo tanto, la Poesía escucha —así como el motor inmóvil de Aristóteles piensa— su propio ser —inefable, para el poeta y para la inspiración—².

El no decir de la poética de Martín Adán es sumamente complejo y multifacético (facetas que remiten a diversas, y hasta contrapuestas, tradiciones). Es el no decir de las teorizaciones sobre la “poesía pura” (Mallarmé, Valéry y Henri Brémont), que aspiran a la eliminación de todo lo “prosaico” o “no poético” (entiéndase: el contenido didáctico, la verdad práctica, el sentimentalismo vulgar y la experiencia cotidiana; de ahí que el *Diario* de Martín Adán excluya la cotidianeidad vulgar, aludida especialmente en el soneto XXXIV, para limitarse a registrar la espiral persecución de la Poesía y, más aún, a argumentar que ésta supone desnudarse de la humanidad corriente, inclusive morir). La “poesía pura” quiere comunicar, por medio de sugerencias (magia verbal, paradoja, eclipse, etc.) y preferentemente mediante la reelaboración enriquecida de formas líricas rigurosas de la tradición (estrofas, metros, rimas, aliteraciones, etc.), una realidad misteriosa y trascendente. Como ha subrayado Hugo Friedrich, y lo ejemplifican magistralmente Mallarmé y Valéry, se arriba a una transcendencia vacua, a la nada como absoluto. Martín Adán atina a brindarnos un epígrafe en que se propone a sí mismo llenar con su “sangre pesada e inquieta / la probeta de Paul Valéry”. Es decir, vivir cotidianamente en trance de poesía pura.

En la posición de Henri Brémont, el no decir poético se hermana con la inefabilidad propia del misticismo; el poema aspira a la plegaria, aunque no puede identificarse con ella. Es innegable la religiosidad de Martín Adán. Aquí nos interesan sus referencias al modelo de los poetas místicos: San Juan de la Cruz. Veamos: “Poeta, dime tu oración callada, / Que no hace vana seña de escritura; / La que, en el seno de su *noche oscura*, / Ver no deja otra luz que su mirada” (Soneto II). Ser Poeta —así, absoluto y puro— es asemejarse con la Poesía, acercarse a una versión estética de la contemplación unitiva del

2. En los cuartetos del poema; leemos: “Poesía, la aún no hallada / Casa que asaz busco en la mía”. Retorno del símbolo de la casa. De *La casa de cartón* (¿imagen del libro en cuanto objeto impreso? ¿de la residencia terrestre?) a la “casa de la poesía” (¿la Belleza absoluta, pura y perfecta? ¿la residencia final?).

místico (lo más cercano en la tierra a la visión beatífica, así como la poesía pura lo es de la Poesía que se contemplará muerto). Martín Adán se observa bastante alejado de este Poeta: "¿A aquel cielo que quepa tu respiro / O al tesoro de en la *ínsula extraña*? / ¡Ay!, tú siempre con vuelo del vampiro / y con avidez de la musaraña" (p. 14). La referencia a San Juan aclara, por otra parte, la posibilidad de transfigurar el sendero de las nada en la posesión del todo. Una conversión del nihilismo en religiosidad que Martín Adán anhela torturada y no siempre consecuentemente (es, entonces, que le tienta el no decir nada a lo Rimbaud, dejar la inútil escritura, la "mano vacía", cf. soneto XXXIII).

Ciertamente, Martín Adán viene, desde *La rosa de la espinela*, ofreciéndonos una crónica de su existencia en trance de poesía pura. Si Lauer ha sostenido que la dualidad es central en Martín Adán, entendámosla de la siguiente manera: Como la pugna entre Martín (apelativo del mono, o sea: materia, animalidad, instinto) y Adán (apelativo del hombre: espíritu, humanidad, razón), como una difícil evolución en el plano individual. Sumemos otra pugna, que nace de que Adán era inmortal, puro y amigo de Dios; y cayó en pecado, sumiéndose en la caducidad, el vicio y la ruptura con Dios. La evolución terminaría no en la humanidad sino en la divinidad, no en la razón sino en la gracia, de acuerdo al plan original de Yahvé.

La dificultad surge de que Martín Adán ha ido destacando cada vez más otro tipo de contienda, a la vez convergente y divergente con la anterior. La contienda entre el existir corrientemente (según el instinto o la razón, la materia o el espíritu, la vez o el dios) y el instaurar el reino —a su manera, bienaventurado— de la Poesía. De ahí la confusión a que se prestan sus variadas consideraciones, sus avances y retrocesos. De ahí su tragedia: el poema no llega a ser plegaria, sino cuando emana como tal.

(Suceso, suplem. de *Correo*, Lima, 4 enero 1976)

LA PROSA DE MARTÍN ADÁN

A pesar de su marginalidad radical y absoluta, Martín Adán no cesa de protagonizar acontecimientos culturales de trascendental importancia. Esta vez, a un año y medio de la difusión de su *Obra Poética* (Lima, Edubanco-Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura, 1980), contamos con el hermoso volumen de sus *Obras en prosa* (Lima, Edubanco, 1982; 689 pp.), al igual que el anterior bajo el cuidado del prestigioso poeta, traductor, antólogo y editor Ricardo Silva-Santisteban. De este modo, podríamos decir que ya disponemos de la producción total del mayor escritor peruano vivo.

Pruebas sobresalientes del justo reconocimiento que Martín Adán concita en forma creciente, aunque hasta ahora con escasa resonancia fuera del ámbito nacional, pueden ser las tres siguientes, registradas el año pasado:

1. En un editorial de la revista *Cielo abierto*, el —entonces— director José Antonio Bravo propuso a Martín Adán como la carta peruana para el Premio Nobel de Literatura. Opinión que suscribimos. El otro autor peruano con méritos para el Nobel es Mario Vargas Llosa (para el Premio Cervantes, agregaríamos un tercero: Julio Ramón Ribeyro, dejando abierta la posibilidad de incluir a Alfredo Bryce, quien ha madurado notablemente en su última novela).
2. Luis Armando dedicó *Amo idioma*, uno de los poemarios más singulares de nuestras letras, a Martín Adán, homenaje-palíndromo corroborado por continuas alusiones y correspondencias. Visión de Martín Adán como ejemplo de Poeta, de artífice místico y agónico.
3. Gregorio Martínez, el narrador peruano más dotado de las nuevas promociones, confeccionó una crónica estupenda: *Travesía de extrabares*. Visión del hombre Martín Adán como ejemplo de ruptura con el orden social existente.

Prosa y Verso

La aparición de *Obras en prosa* favorecerá la comprobación de un juicio que hemos emitido en diversas ocasiones: Adán es el escritor peruano vivo más importante, ya que su dominio se extiende tanto al verso como a la prosa, plasmando en ambos casos obras maestras de pericia formal, aliento innovador

y densidad simbólica. Virtuoso, original, hondo, Adán reclama la difícil e indefinible estatura de la genialidad, la cual sólo es alcanzada claramente por muy pocos creadores peruanos: en sus mejores momentos, por José María Arguedas y Vargas Llosa; casi siempre, por Vallejo, quien supera, en definitiva, a todos.

Nuestro medio ha presenciado escritores diestros a la vez para el verso y la prosa: sobre todo, Ricardo Palma, Manuel González Prada, Abraham Valdelomar, José María Eguren, Vallejo y Arguedas. Entre ellos sobresale Martín Adán: los versos prodigiosos de todos sus poemarios y la prosa impar de *La casa de cartón*. Cerca de él queda Vallejo, desde otro ángulo más completo que Adán: poeta, cuentista, novelista, dramaturgo, ensayista y periodista.

Pero aclaremos que, con una sola excepción erudita, la cual sintomáticamente quedó inconclusa (*Autores del primer siglo de la literatura peruana*, 1939-1940), todo lo escrito por Martín Adán es fundamentalmente poético. Su vocación lírica es tan absorbente, se apodera tan plenamente de su existencia —como hombre y como escritor— que inunda todos sus textos; verso o prosa, crítica o ficción. Como Eguren, Martín Adán resulta un poeta a dedicación exclusiva, a perpetuidad.

Por eso conceptuamos inadecuada la distinción entre Obra Poética y Obras en Prosa. Hubiera sido preferible hablar de Obras en Verso y Obras en Prosa, en lugar de caer en la falsa oposición entre poesía y prosa, harto extendida no obstante que ya Aristóteles ha dejado observaciones sagaces para entender que la poesía se puede manifestar tanto en verso como en prosa. No todo lo que está en verso es necesariamente poético; a su vez, existen magníficos ejemplos de prosa elaboradamente poética (Joyce, Proust, Woolf, J.R. Jiménez, etc.). En el Perú, Vallejo (*Escalas*, algunos pasajes de *Contra el secreto profesional*), Eguren (*Motivos*), Arguedas (especialmente *Los ríos profundos*), Vargas Vicuña (casi todos sus cuentos), Luis Loayza (*El avaro*) y César Calvo (*Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*) aportan muestras memorables de prosa intensamente poética.

Lucidez y Peruanidad

Caso extremo de la “desintegración de la forma” propia del arte moderno (E. Kahler), de la disonancia característica de la modernidad poética (H. Friedrich) la obra de Adán es una de las versiones más geniales y admirables de la aventura estética de nuestro tiempo en la poesía española. Su anti-

literatura no es otra cosa que lucidez trágica: el poeta constata la ignorancia humana frente al misterio de la existencia (las grandes incógnitas del Yo Mismo, la Cosa, la Palabra, Dios...). Todo se desintegra porque el animal humano (Martín-mono, Adán-hombre) no apresa a cabalidad la Forma, las señas de identidad del Universo.

Podríamos citar muchos pasajes en prosa para corroborar la lucidez trágica de este poeta lúdico, experimental, purista, filosófico, místico (facetas parciales de una travesía abisal, continua, sin cuartel), especialmente el Prólogo a *Tren* de J.A. Hernández, la carta a J. Russo sobre Nietzsche y numerosos párrafos de *De lo barroco en el Perú*. Sirva este ejemplo en el que Adán parece caracterizarse a sí mismo a propósito de Nietzsche: “amaba profundamente esa virtud trágica (la del entusiasmo)... no es posible llegar a comprender a Nietzsche mediante un sistema. Nietzsche es asistemático por naturaleza. Hay que tomarlo en su agitada eternidad o dejarlo... En todas las grandes verdades hay un profundo y permanente germen de poesía. Por eso todos los pensadores son recóndimante poetas”. (pp. 132-133).

Preocupado por la construcción del Perú acota: “no soy yo el llamado a definir cuál política sea la mejor. Costeño y limeño, padezco acaso más que ninguno en la endemia; pero mi afecto y deber de peruano me lleva a declarar los síntomas del mal y los modos del contagio... Nuestra forma, si deja afuera al indio, no expresa en lo escrito ni bien ni bastante lo del criollo. Los que más sañudamente se rebelaron contra las costumbres y leyes del criollismo tradicional fueron los veraces y los mejores” (pp. 617-618). Para entender el “peruanismo” que asume Adán dentro de su prédica tradicionalista y española, citemos, finalmente, este pasaje: “creo que la mejor literatura peruana futura será como la hasta hoy escrita, y no con peruanismo a la letra; que será peruanísima alguna vez, por modo inadvertido. No creo que lo peruano literario venga del birlí oscurecido con aclaraciones ni de la peruanidad esclarecida con regionalismos” (p. 581).

(Dominical, 25 abril 1982)

MARTIN ADAN Y VARGAS LLOSA:

LAS DOS CARAS DEL ESCRITOR

Dos aniversarios significativos se enlazan en estas semanas: los 75 años de vida del poeta Martín Adán y los 20 años de la publicación de *La ciudad y los perros*, la primera novela de Mario Vargas Llosa.

Atendiendo a sus méritos artísticos, a su virtuosismo verbal, resulta innegable que Adán y Vargas Llosa son los más grandes escritores peruanos vivos. Adán no sólo es el mayor poeta (condición subrayada por L.A. Sánchez hace varios lustros y refrendada constantemente por numerosos poetas y críticos), sino uno de los más notables de todo el ámbito hispánico, en una medida que sólo admite comparación con Jorge Guillén, Vicente Aleixandre y Octavio Paz. Teniendo en cuenta todo el itinerario poético nacional, Adán nos parece el más próximo a la genialidad de César Vallejo, a pesar del innegable relieve de José María Eguren, Carlos Oquendo de Amat y César Moro.

Por su parte, Vargas Llosa es nuestro narrador vivo más dotado (aun reconociendo la pericia formal y la talla hispanoamericana de Julio Ramón Ribeyro como cuentista) y uno de los más destacados de toda el área hispánica (el de mayor número de novelas sobresalientes), al lado de Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Juan Rulfo y tres o cuatro más. Considerando todo el desarrollo de la narrativa peruana, Vargas Llosa, antes que Ciro Alegría o Ricardo Palma, merece ser equiparado a José María Arguedas.

Si la pericia verbal de Adán es mayor, dado que domina los recursos del verso y de la prosa (claro que Vargas Llosa tiene, a su favor, el ser narrador excepcional, crítico memorable y dramaturgo interesante, demostrando versatilidad en el registro creador), la amplitud temática y la sed totalizadora de la realidad es más acusada en Vargas Llosa (claro que Adán prefiere concentrarse, con una hondura que lo beneficia al compararlo con nuestro narrador, en los niveles más oscuros, cuestionadores, trascendentes y metafísicos). Pero, en ambos casos, estamos ante cimas hispanoamericanas de destreza formal y búsqueda de la obra totalizadora, baste mencionar los poemarios *Travesía de extramares*, *La mano desasida* y *Diario de Poeta*, y las novelas *La casa verde*, *Conversación en La Catedral* y *La guerra del fin del mundo*.

Se entiende, entonces, que afirmemos que ambos son, Adán y Vargas Llosa, cartas peruanas para obtener el Premio Nobel y/o el premio Cervantes. Pocos escritores vivos en el mundo han logrado plasmar tan bien como ellos un universo creador, obedeciendo a una vocación ferviente y total (hasta la desmesura autodestructora en Adán) por la creación literaria.

Una vocación de signo prácticamente antagónico: Adán o la anti-literatura frente a Vargas Llosa o la literatura vindicada.

Agudo lector, crítico muchas veces perspicaz, Vargas Llosa, al comentar hace veinticinco años *La casa de cartón*, reflexionó que el mismo carácter "abierto" de dicho libro de Adán lo acercaba más a la complejidad de la realidad, pero que él prefería los libros de estructura artística "cerrada" por su mayor poder de seducción como mundo ficticio. Clara muestra de la postura diversa de ambos.

(Dominical, 27 noviembre 1983)

MARTIN ADAN:

CALLADO EN EXTRAMARES

Sus más famosos, bellos y estremecedores versos declaran en forma inmejorable:

*Poesía no dice nada:
Poesía se está, callada,
Escuchando su propia voz.*

Síntesis privilegiada de su concepción de la poesía, dichos versos aparecieron primero al final de uno de sus grandes poemarios: *Travesía de extramares*. Marcaban el arribo, ya muerto, al Absoluto ansiado.

Recordemos todo esto ahora que Martín Adán ha fallecido. Muerto hace décadas a la vida “común”, al tráfico cotidiano; ahora está ya muerto por completo a la existencia en este mundo. Y, por ende, según el final de *Travesía de extramares* (reiterado en *Diario de Poeta*, su último gran libro), contemplando al Absoluto de la Poesía, el cual “no dice nada”, el cual en su perfección, como el Dios de Aristóteles que sólo se piensa a sí mismo, sólo se escucha a sí mismo.

Desde su adolescencia, cuando dio a conocer algunos poemas en la revista *Amauta* y se consagró precozmente con *La casa de cartón* (escrita a los 16 años de edad y publicada a los 19, en 1928, con prólogo de Luis Alberto Sánchez y colofón de José Carlos Mariátegui), el poeta desestimó su nombre civil de Rafael de la Fuente Benavides y adoptó el seudónimo de Martín Adán. Seudónimo rico en simbolismo: Martín (apelativo corriente de los monos) connota la parte animal, instintiva; y Adán, la parte racional, propiamente humana. Hilvanando el Génesis con Darwin, como apunta Mariátegui, el poeta no sólo consigna la dualidad del ser humano, sino la necesidad de que cada persona complete en su existencia la evolución, el paso del mono al hombre, evitando la involución a lo animal.

En los años 30 y 40, el poeta redondearía la evolución, con un tercer estadio: de lo *animal* se pasa a lo *humano* y de ahí se tantea a ciegas lo *divino*. El proceso no culmina, pues, en la humanización del animal racional, sino en la inserción en lo Absoluto: es decir, paso de Adán —pecado, ruptura con Dios— a Cristo —gracia, aceptación de lo divino—. No está demás aclarar que, todo lo heterodoxo que fuera, Martín Adán siempre se confesó católico. Claro que el anhelo divino en sus páginas se encauza en una travesía estética (con mucho de apartamiento y éxtasis místico) hacia el Absoluto de la Belleza; y, en los libros publicados a partir de los años 60, en una indagación metafísica del Ser. O sea, los caminos de la Belleza y la Verdad, antes que el del Bien (aunque, en definitiva, no se excluyan entre ellos).

Martín Adán es uno de los ejemplos mayores de la importancia que posee el nivel religioso en la poesía peruana, tanto en la indígena (de los himnos a Wiracocha al *Katatay* de Arguedas), como en la vertida en lengua española: Diego de Hojeda, Caviedes, el Lunarejo, Eguren, Vallejo, Enrique Peña, Valle Goicochea, Belli, Rose, Luis Hernández, Antonio Cisneros, entre los de mayor renombre. El culto al Absoluto de la Poesía y al artífice (mitos de Dédalo y Orfeo) como “héroe” del espíritu, tan característico de las letras contemporáneas (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Proust, Joyce,

Mann, Rilke, Juan Ramón Jiménez, Pessoa, Jorge Guillén, Lezama Lima, etc.), encontró en la obra de Martín Adán uno de sus altares mayores, sin transmutar lo religioso en una trascendencia vacua al modo de Rimbaud, Mallarmé, Valéry u Octavio Paz, ni sacralizar lo humano y terrenal al modo de Joyce, Mann o Jorge Guillén. En él, lo religioso pasma y hiere, angustia y anonada: siempre permanece como Misterio inasible.

Místico de la Belleza, explorador metafísico (brinda una magnífica cantera para la especulación filosófica, cual nuevo Hölderlin que reclama otro Heidegger para comentarlo), Martín Adán fue también, y en sumo grado, un virtuoso del idioma y los recursos literarios, en una medida alcanzada por muy pocos en España e Hispanoamérica (en el Perú, sólo Vallejo, quien lo vence en capacidad innovadora pero no en dominio del legado idiomático y cultural). A lo largo de más de cincuenta años, Martín Adán cinceló una obra de calidad singularmente pareja; nótese que eso no puede afirmarse de la dilatada producción de un Juan Ramón Jiménez, un Neruda o un Paz, ni de la etapa inicial de un Rubén Darío, un Vallejo o un Borges. Un largo proceso que le ha permitido dejar obras maestras en la escritura vanguardista (*La casa de cartón*), la “vuelta al orden” post-vanguardista (*La rosa de la espinela* y, particularmente, una de las joyas más perfectas del idioma: *Travesía de extramares*), la indagación agónica en verso libre sin escuelas ni cánones (*Escrito a ciegas* y *La mano desasida*, este último un poema de 200 páginas, el más ambicioso de alta calidad de las letras hispanoamericanas) y el balance autocrítico (*Diario de poeta*).

En un artículo especializado hemos señalado una característica fundamental que nutre todos los escritos de Adán (percibiendo la fecundidad del dictamen tan temprano de Mariátegui, quien ya en 1928, cuando comenzó a publicar Adán sus sonetos, afirmó que, a pesar de su aparente “propósito reaccionario”, poseían una entraña vanguardista “revolucionaria”, convirtiéndose en antisonetos porque demolían desde adentro la armazón y el temple del soneto clásico); hemos calificado a la literatura de Adán como antiliteratura, puesto que los géneros y las formas tradicionales estallan en su seno, conservando apenas (y entremezclados) algunos rasgos reconocibles en la superficie o en fragmentos aislados del texto.

La antiliteratura de Adán encarna magistralmente lo que Hugo Friedrich llama “lírica moderna”. La Modernidad desintegra la Forma, desata disonancias (aquí el revelador título de la obra reunida de Hernández: *Vox Horrisona*), instaura lo que Paz llama la “tradición de la ruptura”; por ello, como observó

Dámaso Alonso, resulta necesario acudir a categorías negativas para describirla, señalando lo que no es o no quiere ser.

En el plano biográfico, la Modernidad (gestada en el Romanticismo, canonizada en el último tercio del siglo XIX y exacerbada en el Vanguardismo) conduce a dos formas de ruptura, de desintegración con el Orden y el Contrato Social: la Bohemia y la Revolución. Como pocos en nuestro siglo a nivel mundial, Martín Adán asumió la Bohemia en su modalidad extrema de marginalidad, de existencia "maldita" (en un famoso poema de *Las flores del mal* de Baudelaire, al nacer un poeta es declarado "maldito" porque nunca podrá vivir feliz integrado a las convenciones sociales).

Marginalidad en el licor y en el exilio en manicomios y casa de reposo (declarando con sabiduría popular, oriental o cervantina, que los locos son los únicos cuerdos en verdad). La cara negativa de esta marginalidad trasunta, sin duda, un deseo de autodestrucción de origen probablemente represivo (severa forma de acallar la libido de Martín y sofocar la egolatría del Adán que se sabe genio), con no poco de misantropía del que es soberbio y tímido por igual. Confiamos en que, muerto ya Rafael de la Fuente Benavides, sus amigos nos revelen datos biográficos de utilidad para comprender mejor a Martín Adán.

Pero lo importante, sin duda, es la cara positiva de esa marginalidad: la fecundidad espiritual de la soledad. El poeta imprime nueva vida a las grandes y antiguas constataciones de la vanidad de la existencia, la ignorancia humana y la precariedad del lenguaje frente al misterio de todo lo existente (aquí *Eclesiastés*, *Mahabbarata*, *Sócrates*...). Como muestra privilegiada de ello, copiemos algunos versos de *Escrito a ciegas*:

¿Quieres tú saber de mi vida? ...

¿Quién, soy? Soy mi qué,

Inefable e innumerable

Figura y alma de la ira.

No, eso fue al fin... y era al principio,

Antes de donde el principio principia ...

Yo buscaba otro ser,

Y ése ha sido mi buscarme.

Yo no quería ni quiero ya ser yo,

Sino otro que se salvara o que se salve,

*No el del Instinto, que se pierde
Ni el del Entendimiento, que se retrae ...
¡Cuando no seas más que ser,
Si llegas a la edad de la agonía!...
¡Cuando sepas, verdaderamente,
Que es ayuntamiento de muerte y vida!...
¡Entonces te diré quién soy,
Seguro sí que ya sin voz, Amiga!*

Callada en extramares, nos sigue sacudiendo la voz del más grande poeta peruano posterior a Vallejo. Entre los hispanoamericanos vivos, sólo alcanzaba su talla Octavio Paz. Con méritos para el premio Cervantes, y aun para el Nobel, la voz de Adán se conoce muy poco en el extranjero. Remedemos eso. No hay mejor homenaje a su memoria.

(Dominical, 10 febrero, 1985).

VI

**LA OPTICA
INDIGENISTA**



VALCARCEL Y EL INDIGENISMO

• Continúa vigente el Indigenismo, su interpretación de la cultura peruana?, ¿es verídico el testimonio que ofrece la literatura de los siglos XVI-XVIII sobre el Perú prehispánico?: estas dos interrogantes adquieren nueva actualidad con la reedición de la *Historia del Perú Antiguo* (seis tomos bellamente impresos por la Editorial Salesiana y editados por la Librería Editorial Juan Mejía Baca), obra fundamental de Luis E. Valcárcel (Ilo, 1891), fruto maduro que se nutre de la óptica indigenista (protagonizada por Valcárcel desde los días de la “polémica” de Mariátegui y Sánchez) y de la formación etnohistórica de su autor (Valcárcel es el principal propulsor entre nosotros de la antropología cultural, con más de cincuenta años de libros sobre el mundo andino).

Vigencia del indigenismo

- Para mí, el Indigenismo ha constituido y sigue constituyendo una meta a cumplir —sintetiza Valcárcel, cuando le solicitamos un balance personal de la corriente indigenista—. Debemos cumplir con una parte importante de nuestra población, que es la que vive en el campo; no todos son indígenas ciento por ciento, pero sí son gente separada de la vida de la ciudad. Me ha interesado mucho, desde joven, ponerme en conexión con esa gente y extraer todo lo que pueda salvarse de su vida. Actualmente, después de haber conocido numerosas comunidades indígenas, tengo un conocimiento casi completo sobre lo que fue la cultura antigua. Ahora, de lo que fue he tratado de establecer qué es lo que queda, qué está vivo y podemos aprovechar. Mi labor en este tiempo

es reafirmar muchas de las cosas que dije hace cincuenta años, y que han cobrado un curso nuevo en los últimos años, debido al movimiento revolucionario que partió de proposiciones similares a las que yo defendí hace décadas: la exaltación de Túpac Amaru, por ejemplo. Hay que propugnar un orden social en el que se tenga en cuenta a las cinco mil comunidades indígenas, todavía existentes.

Un indigenismo desde adentro

Recordamos la condena que hiciera Valcárcel de los indigenistas que adoptan posturas paternalistas ante el indio:

- Eso es lo que en gran parte ha perjudicado a muchos de los llamados indigenistas. Estaban viendo el problema indígena con ojos europeos, con ojos modernos sin adentrarse en la verdadera identidad del mundo andino.

La situación, según Valcárcel, varió desde hace unos treinta años, más o menos, con la fundación que él hiciera de institutos tecnológicos interesados en estudiar al indio en su propia comunidad. Le preguntamos por sus trabajos anteriores, particularmente *Tempestad en los Andes* (1927), no sólo porque levantó gran polvareda, sino porque posee elementos propios de la narración:

- Mis trabajos anteriores eran aproximaciones. *Tempestad en los Andes* tiene muy poco de narración; antes de él sí publiqué, dentro de uno de mis primeros libros, “Cusi Puma”, un cuento sobre los sentimientos sociales de los antiguos peruanos. Contiene, más bien, golpes de vista, estampas de la vida de la Sierra con comentarios muy ceñidos a pocas palabras. Estoy presentando la realidad viva. Se cree que algunos cuadros son invenciones mías, pero no es así: son sucesos efectivos, como el de un grupo de soldados que ataca una comunidad, y hay un hermano que está matando a su hermano.

Revisando la veracidad de los retratos de los narradores indigenistas, Valcárcel pondera la obra de Arguedas, producida por un conocimiento hondo de la vida de las comunidades, a diferencia de la mirada exterior de López Albújar. Arguedas nos conduce a plantear el problema de cómo acceder a un mestizaje auténtico y fructífero que una “todas las sangres” del Perú.

Respetar la cultura andina

- Suscribo lo que dice expresamente una disposición especial de la ley de los derechos humanos: respetar las culturas originales. Yo trato de respetar una cultura primigenia de la cual podemos aprovechar mucho lo que no somos indios; por ejemplo, sus sentimientos de solidaridad y cooperación deberían animarnos a todos.

Subrayamos los obstáculos a esa preservación de la comunidad indígena “en sus tradiciones puras”: los medios de comunicación contemporáneos, el aparato estatal, entre otros factores:

- Es cierto —reconoce Valcárcel—, pero en el Perú las condiciones naturales mismas favorecen las separaciones. Los Andes no son cordilleras delineadas en filas nítidas, sino una gran masa en la que distinguimos una infinidad de estrías; en cada uno de estos cortes hay un pequeño valle habitado por una comunidad. En el Perú antiguo había movimientos de integración, como el que propiciamos ahora; en una época Chavín, en otra Tiahuanaco, y luego, sobre todo, los Incas, los cuales procedían de un modo que debemos conservar: hacían que todos aprendieran el quechua sin destruir su propio idioma. Conservar la originalidad de las regiones es favorecer la variedad en la producción, comenzando por la producción artística. Una variedad que alcanzó una perfección en el Perú antiguo admirada por el mundo entero.

Elogio de Garcilaso

Preguntamos por las motivaciones que le condujeron a compendiar las fuentes escritas sobre el Perú pre-hispánico en su *Historia del Perú antiguo*:

- La razón de mi libro proviene de que los arqueólogos, comenzando por Tello, ignoran la fuente escrita. No saben sino aquello que están viendo, aquello que sacan con sus manos, pero no se explican qué cosa es, no tienen la palabra quechua que corresponde a ese objeto, desconocen su origen y aplicaciones, qué representa. Esa es la parte débil de nuestra arqueología, tanto la practicada por nacionales como por extranjeros. Recién ahora se está subsanando esto y en forma meritoria, por ejemplo en la Universidad Católica. Mi objetivo fue presentar la utilidad que tiene la fuente escrita y valorizar a los historiadores de los siglos XVI, XVII

y XVIII, a los que los arqueólogos tienden a despreciar juzgándolos invenciones.

Abordamos la mentalidad europea de estos historiadores de la conquista y la colonia, que no invalidaría el gran conocimiento que manifiestan (Martínez de Compañón sembraría incluso un etnólogo de nuestro tiempo).

- De estos escritores el más vilipendiado es Garcilaso. No se dan cuenta de que Garcilaso poseía la historia de los antiguos, porque era miembro de la familia imperial. Haciendo un examen del libro de Garcilaso, con un interés actual encontramos un cuadro vivo de la economía incaica, que se confirma en la realidad; la mayor parte de los capítulos los dedica a sus conocimientos económicos, en segundo lugar trata otros aspectos de la cultura, después ya viene la parte religiosa donde, claro, puede ser que haya aproximado la visión monoteísta a Pachacámac, pero tiene razón en todo lo demás. Sus lecturas europeas del humanismo y la utopía puede ser que hayan influido, pero no hasta el punto de transformar completamente la historia de los incas.

Precisamente, el Inca Garcilaso nos permite ilustrar un mestizaje en el que domina la definición aborigen (sentirse indio, o, mejor, sentirse peruano) y se asimila atinadamente la experiencia europea:

- Garcilaso debería ser una lectura obligada. El ha inspirado a las revoluciones; lo prohíben después de Túpac Amaru, lo lee San Martín. A pesar de su ascendencia española, dice ser indio, sentirse peruano. Y un peruano es quien conoce toda nuestra historia, quien sabe cuáles son nuestros orígenes.

(*Dominical*, 11 junio 1978)

VASQUEZ Y EL INDIGENISMO POETICO

E milio Vásquez (Puno, 1903) cuenta con una importante obra en los predios de la poesía, la pedagogía y la historia. El propósito central de su producción ha sido siempre el conocimiento profundo de nuestra realidad y la reflexión sobre nuestros problemas socioculturales. Aquí hemos querido dialogar con él para abordar su participación en uno de los movimientos ideológicos y artísticos más importantes que se desarrollaron en el Perú después de la Primera Guerra Mundial, precisamente en el momento cenital de las letras nacionales. Se trata, por supuesto, del grupo Orko-Pata, el cual germinó en Puno gracias a la labor fecunda de los hermanos Peralta, Antero (más conocido como Gamaliel Churata) y Alejandro, y protagonizó un indigenismo poético apenas estudiado a pesar de constituir una manifestación peculiar de nuestra vanguardia literaria.

Los poemarios (*Altipampa*, 1933; *Tawantinsuyu*, 1934; *Kollasuyo*, 1940; y *Altiplanía*, 1966) y los trabajos de corte didáctico o histórico (un buen ejemplo de estos últimos es *La rebelión de Juan Bustamante*, recientemente editado por Mejía Baca) de Emilio Vásquez trasuntan, con gran coherencia, el ideario de dicha corriente nativista.

Un vanguardismo singular

RGV: ¿Por qué el grupo se llamaba “Orko-Pata”?

EV: Porque era el lugar donde estaba situada la casa-hogar de Gamaliel Churata. Es una zona que se llama Orko-Pata (que quiere decir “encima del cerro” o “encima de una eminencia”, *orko* es “cerro”, *pata* es “arriba”). No teníamos nosotros ningún propósito de publicidad o de resonancia de grupo. Poco a poco se hizo el grupo porque Churata tenía un cierto poder de atracción para los muchachos interesados en actividades culturales. Recibía muchas publicaciones, tenía una gran correspondencia con escritores nacionales y extranjeros. Conformábamos un seminario en que estudiábamos libros, revistas, todo tipo de escritos, conferencias. Habitualmente éramos 7 los que nos reuníamos: Churata en primer término Alejandro Peralta, su hermano, después Emilio Armaza, Dante Nava, Mateo Jaika, Julián Palacios y yo. Visitaban de cuando en cuando, como por curiosidad, otros jóvenes, por ejemplo Emilio Romero.

RGV: No ha dejado de llamar la atención que Uds., enlazaran en sus textos el tema del mundo andino, del hombre del altiplano, con el lenguaje propio de las escuelas vanguardistas. ¿Por qué ese interés por la vanguardia literaria?

EV: En 1929 ó 1930, Basadre pronunció un discurso de apertura del año universitario en San Marcos, que tituló —y ahora tiene caracteres de libro— *La ciudad, la multitud y el campo*. Nosotros lo estudiamos y sacamos conclusiones muy provechosas. Estábamos de acuerdo; lo que decía Basadre era verdad. Había una cierta prescindencia del indio, del nativo peruano; entonces, Basadre sugería incorporarlo a la corriente de la civilización occidental, o peruana, o como se quiera decir. Había el paisaje, había el hombre. Observamos, y con el lente un tanto nuevo, ¿no? Leíamos a Marinetti, el futurista, el conde de Lautreamont, Jules Romain, Francis Jammes, Tzara, Breton; nos vinculamos con Sabat Ercasty, Jorge Luis Borges, Ricardo Rojas, etc.; también leíamos a Herrera y Reissig, José Asunción Silva, Valencia, el mexicano Miró, desde luego Rubén Darío del que no se podía prescindir. Y así, sin que esto quiera decir que nosotros nos íbamos contra la poesía tradicional. No podía ser, porque con todos sus defectos, con todas sus trompetías, Chocano pues era Chocano.

RGV: ¿Cuál era su interés por el verso nuevo? ¿Qué le pedían?

EV: Le pedíamos sinceridad en el canto y no artificio. Por ejemplo, sinceridad en el canto de Chocano hay en "Notas del alma indígena" (así será ..., ¡quién sabe!...) Poco a poco fue cuajando, hasta que desembocó en *Ande* de Alejandro Peralta, en 1926.

Pioneros del indigenismo

RGV: ¿Ese poemario de Peralta fue el comienzo literario del grupo?

EV: La primera publicación literaria ha sido *La Tea*. Era un anuncio de lo que había de hacer después esa generación. Tuvo mucha acogida; comenzó el año 1917, hasta el 19 —ahí paró, precisamente con la visita de Valdelomar—. *La Tea* era un órgano de comunicación con el extranjero, circuló mucho en el extranjero. Desde entonces nace la amistad entre Churata y Barbusse, las traducciones de nuestros poemas en *Le Monde*. *La Tea* era una revista en que se escribían cosas ya con un sentido nuevo, con un sople nuevo en la poesía, en la expresión y en la forma.

RGV: ¿Y después de *La Tea*?

EV: En 1926, casi simultáneamente a la aparición de *Ande*, comenzó a publicarse *Boletín Titikaka*, que ha tenido igualmente una gran trascendencia. Son 34 números, algo más de tres años. Podríamos decir que Orko-Pata nace ya en 1926. El artículo de Basadre sirvió después para consolidar más al grupo, darle mayor solidez y en cierta forma estructurar un proyecto en mente, sin estatutos ni cosa parecida.

RGV: ¿Qué relaciones tuvo el grupo con la polémica del indigenismo que se dio hacia 1928-1930?

EV: El indigenismo propiamente nace, con algunos pequeños antecedentes, en Puno. El grupo Orko-Pata es el pionero de este movimiento. El grupo Resurgimiento, del Cusco, ha surgido alrededor del año 29 ó 30, ¿no? Tanto Mariátegui como Sánchez escribían, polemizaban, pensaban acerca del indio, del indigenismo, del nativismo o como se quiera, pero no conocían más allá de Lima; sus apreciaciones descansaban en la bibliografía, los periódicos, etc., y las versiones orales que ellos habían podido captar. Esto no quiere decir que no tengan enfoques certeros, que no correspondan a la realidad. Pero los que pertenecíamos a Orko-Pata habíamos vivido con los indígenas, constatábamos los abusos que llevaban a cabo los llamados gamonales. El indigenismo es la confrontación, el estudio de los problemas indígenas desde el punto de vista de la propiedad, de la servidumbre.

RGV: ¿Y qué papel debía cumplir el arte en la reivindicación social del indígena?

EV: Yo cantaba las virtudes immanentes del indígena. El indígena es un ser del que prescinde la ciudadanía, y en él hay virtudes realmente laudables, por ejemplo lo que ellos llaman el ayni —quiere decir la cooperación gratuita, el esfuerzo gratuito que se pone en vista de la causa de uno de la comunidad—. El paisaje (la madre tierra), el hombre y la acción del hombre, el trabajo, ésas son las tres grandes causas de la poesía indigenista.

(Dominical, 6 febrero 1977)

CASTRO POZO Y LAS COMUNIDADES CAMPESINAS

A lo largo de la presente centuria se ha incrementado considerablemente la toma de conciencia acerca del indio, de sus costumbres y problemas. Escritores, artistas, políticos, antropólogos, etc., han prestado creciente atención al indígena de nuestros días, y no solamente al del pasado engrandecido por las altas culturas prehispánicas, destruyendo muchos estereotipos existentes —en su mayoría, negativos— y posibilitando el conocimiento adecuado de nuestra identidad nacional. Este proceso ha sido calificado, por la voz autorizada de Jorge Basadre, como el acontecimiento más importante de la cultura peruana del siglo XX.

Entre los grandes forjadores de dicha toma de conciencia debemos destacar a Hildebrando Castro Pozo (Ayabaca, 1891-Lima, 1945). Sus relatos, poemas, discursos políticos y, sobre todo, estudios etnográficos ofrecieron una imagen fidedigna de nuestras comunidades indígenas, a partir de 1923, cuando imperaba una visión “libresca” (entre romántica y modernista: N. Aréstegui, C. Matto de Turner, J.S. Chocano, A. Valdelomar, V. García Calderón, etc.), en parte contrastada por la óptica “naturalista” de los *Cuentos andinos* (1920) de E. López Albújar (quien conocía únicamente el rostro “externo” del indio, y no la vida de las comunidades).

El propio Basadre ha ponderado la importante contribución de Castro Pozo: “La Asamblea Nacional de 1919 reconoció a las Comunidades; pero no dedicó a este asunto muy cuidadosa atención. El crecimiento de la importancia obtenida por la imagen del indio en la conciencia nacional se reflejó en los largos discursos pronunciados en relación con él, en el Congreso Constituyente de 1932. Fue como si el Salón de Sesiones se convirtiera en una aula en donde se sucedían (en algunos casos) las conferencias sobre Derecho aborígen, a partir de la que pronunció Hildebrando Castro Pozo el 26 de agosto de 1932”.

Los aportes medulares de Castro Pozo se encuentran en dos libros: *Nuestra comunidad indígena* (1924) y *Del Ayllu al Cooperativismo Socialista* (1936). El primero de ellos no se había vuelto a editar hasta ahora (edición de H. Castro Pozo C.; Lima, 1979; 344 pp.; reproduce el prólogo original de Ladislao Meza, agregando un nuevo prólogo de Rodrigo Montoya). Juzgado por Mariátegui como “la primera defensa orgánica y documentada de la Comunidad Indígena”, este estudio reclamaba pronta reedición: los múltiples volúmenes aparecidos en los últimos años sobre temas indígenas acrecentaban

continuamente esa necesidad, para rendir tributo a la labor pionera de Castro Pozo, a la vez que revisar —a la luz de los datos actuales— sus aciertos y limitaciones.

Organizador de los Congresos Indígenas “Tahuantinsuyo”, a los que asistieron personeros de las distintas comunidades del Centro (1921-1923), Castro Pozo acumuló abundante información sobre la organización social, familiar, religiosa, moral, económica, cultural y artística de las comunidades. Hoy en día poseemos un material más completo y, metodológicamente, más riguroso (lo que tal vez haya envejecido menos es la sección consagrada a la música, danza y poesía). Pero queda en pie la originalidad del esfuerzo de Castro Pozo, especialmente si recordamos que lo impulsaba el develamiento del alma del indio en su medio social: no como ente aislado, sino “como célula social dentro del ayllu... El carácter, la mentalidad y moralidad del indio... sólo pueden ser valoradas y comprendidas en la producción del alma colectiva del ayllu, en la que se encuentran cristalizadas todas sus emociones y tendencias... Y como aquellos fenómenos están plasmados en cuentos, leyendas, cantares, costumbres, bailes, supersticiones, música, grabados, tejidos y demás obras de arte, en éstas no sólo se puede continuar la auscultación del alma indiana, sino también comprobar la exactitud de los resultados obtenidos” (p. VII).

Ya lo subrayó Mariátegui. Castro Pozo demostraba la vitalidad de la comunidad “a pesar del medio hostil dentro del cual vegeta sofocada y deformada”, apuntando sus “posibilidades de evolución y desarrollo”. Habría que determinar en qué medida la lectura de *Nuestra comunidad indígena* colaboró en la postura indigenista de Mariátegui, porque en dicha obra ya está latente la unión entre Indigenismo y Socialismo que propició el Amauta. Muerto Mariátegui, un dirigente del Partido Socialista (fundado por Castro Pozo, entre otros), Alberto Arca Parró, ante el Congreso Constituyente de 1932, afirmó que el Partido Socialista hacía suya la tesis de Castro Pozo de que “la comunidad indígena es el germen de la propiedad colectivizada y es posible convertirla en cooperativa de producción, de consumo y de crédito”.

Esta concepción de las comunidades como “bases genuinas de un socialismo para el Perú” —como señala Rodrigo Montoya— madurará en *Del Ayllu al Cooperativismo Socialista*. Propuesta polémica que toca el meollo de muchas controversias económicas y políticas, laborales y ecológicas planteadas en los últimos lustros, desde el “modelo peruano” hasta el aprovechamiento de los “pisos ecológicos”. Claro que de 1924 para acá el despliegue urbano

e industrial, favorecido por el centralismo, ha logrado instalar una especie de cerco asfixiante a las comunidades indígenas. ¿Sobrevivirán?

(Dominical, 17 febrero 1980)

MARIO FLORIAN:

NUEVA ANTOLOGIA

El Premio Nacional de Literatura de 1977 no sólo generó discusiones espinosas (estériles y destempladas las más veces), sino un interés renovado por la obra de los tres escritores galardonados: Mario Florián, Emilio Adolfo Westphalen y Luis Alberto Sánchez. Una muestra de ello es la publicación que la librería Studium está efectuando de una nueva antología poética de Mario Florián seleccionada por el propio autor.

Comunicación con el pueblo

Recordando que la Casa de la Cultura editó hace casi un decenio una antología de su producción lírica, iniciamos el interrogatorio abordando el designio al que responde la reciente *Obra Poética Escogida, 1940-1976*:

—El poeta tiene la ambición de comunicarse con el pueblo, con las grandes mayorías. Pero, por desgracia, la edición de un libro de poesía, en el Perú, debido a su actual costo, es de pocas páginas y de pocas copias. Y su circulación es reducida. Además, el número de lectores, desde la Colonia hasta nuestros días, continua siendo miserable. No existen editoriales ni un Ministerio de Cultura. La pérdida de la herencia cultural y artística, particularmente la literaria, es una constante del país: se han perdido para siempre los grandes poemas épicos orales —jarawis o jayllis— que celebraban las victorias y las

grandezas de los Inkas, los grandes poemas semilíricos mítico-cosmogónicos, ambos sustentados por *hamaut'as* y *kipukamayuqs*; se han vuelto ceniza los "kipus históricos" que hacían recordar estos poemas; se han esfumado los jarawis amorosos y lastimeros de los jarawiqs líricos y han desaparecido los jarawis coloniales compuestos por el Lunarejo y la colección manuscrita de los cantares anónimos quechuas que, en el valle de Laris, en 1853, poseía el cura Pablo Justiniani, descendiente de los Inkas, tan erudito en historia y en literatura inkaikas y post-inkaikas. El libro, en nuestro medio, de modo general, ha llegado sólo a las minorías cultas, ha sido un vehículo de comunicación de la cultura burguesa, en suma ha desempeñado mal su papel docente en el asunto de transmitir cultura al pueblo peruano. El designio de la publicación de mi *Obra Poética Escogida* es lograr que ella se difunda entre un apreciable número de lectores, y hasta, tal vez, de oyentes, de que salga a la plaza y suelte la voz de su mensaje estético y humano.

Itinerario creador

La nueva selección de Florián es mucho más completa que la anterior, dado que, además de estar actualizada, incluye textos de libros antes omitidos (*Canciones para niños* y *Oda heroica a Machu Picchu*). Por otro lado, contiene un penetrante prólogo del poeta Alejandro Romualdo y útiles datos bibliográficos sobre Florián. Ambos aspectos favorecerán que accedamos, a través del volumen, al conocimiento de las diferentes etapas del itinerario creador del autor de *Urpi*, quien reseña de esta manera su rumbo literario:

—El poder creador o artístico del pueblo peruano, ancestralmente agricultor y pastor, es superlativo. En la sociedad transculturizada norteña, mestiza, rural, andina y sin letras donde nací —fusión de sangre mochika, chimú, andina y española—, todos los jóvenes enamorados eran poetas orales, al igual que los jóvenes enamorados de los ayllus, aculturados o no, de estirpe qheswa o kolla de los Andes del Sur. Hombres y mujeres trabajaban al son de cantos. El don de la poesía lo he recibido de la clase ágrafa rural. Y mis poemas iniciales (*Tono de Fauna*) pretendían ser la voz de la naturaleza misma. Comencé, pues, con una dirección mélica o lírica, al modo de un jarawiq o juglar andino. Pero, para entonces, en razón de mis estudios en Lima, era ya un juglar mitimae o expatriado. Y mi poesía quiso ser no sólo la voz de la naturaleza, sino la cosmovisión, la concepción completa del mundo andino —hermosura terrestre, Arcadia de inocencia, junto al dolor de las masas campesinas marcadas a sangre y fuego por el sistema feudal capitalista—, la expresión de la vida de la clase trabajadora andina (y peruana); y en mi poesía

se manifestó una nueva dirección: la épico-lírica o puramente épica. Ambas direcciones existen, simultánea y paralelamente, en mi obra poética.

Esta apretada revisión ha terminado por instalar el siguiente balance personal:

—Las dos direcciones que he señalado existen, simultánea y paralelamente, en mi obra poética. Creo que ésta es una voz para la liberación del pueblo peruano, el redescubrimiento de su identidad y la prosecución de su destino histórico, roto ahora por el imperialismo. La repercusión de mis cantos antifeudales mereció la iracunda de los políticos latifundistas de mi provincia cajamarquina natal, quienes me persiguieron e hicieron arrojar de cuanto trabajo conseguía, con el propósito de que muriera de hambre y dejara de cantar. Si bien se mira, pues, la sociedad campesina sin letras y sin tierra me hizo la gracia del canto, y el grupo feudal coterráneo me hizo la gracia del dolor y la miseria, del conocimiento de todos los infiernos, merced siniestra que, por paradoja, confirió hondura humana a mi poesía. Por otra parte, debo confesar que no me ha sido como una seda escribir, sino que he luchado apremiantemente con la forma de expresión. En mi obra poética, por eso, hay poemas sencillos y naturales y hay poemas perfectamente técnicos; los unos y los otros siempre sentidos, vividos y vivenciales. Confío que algunos de ellos tengan vida perpetua en la memoria del pueblo peruano.

Su indigenismo: Todas las Sangres

Tópico ineludible, especialmente pertinente porque suele hablarse únicamente del indigenismo narrativo, es la participación de Florián dentro de la poesía nativista. Ya José María Arguedas singularizó el aporte indigenista de Florián, atendiendo a su emoción fidedigna:

—La literatura indigenista o nativista —narrativa, poesía—, como expresó José María Arguedas, tiene “el valor no sólo de documento acusatorio sino de revelación acerca de la integridad de las posibilidades humanas de la población nativa... no es ni podía ser una narrativa (o una poesía) circunscrita al indio sino al contexto social al que pertenece... Abarca la descripción e interpretación del destino de la comunidad total del país...” Sólo en este sentido mi obra poética es indigenista. Ella pretende ser (o es) una boca que habla por toda la colectividad peruana, por el pueblo trabajador, heroico, dominado, marginado, nacionalista, antimperialista, que resiste a la cultura de dominación imperial, alienante, deshumanizada, supuestamente “universal”, y

a la cultura oficial burguesa nacional —o subcultura prestada, de élite. Debo decir, al respecto, que mi facultad de percibir el mundo, que mi sentimiento religioso y mi conciencia íntima del arte son indígenas. Romualdo ha escrito en el prólogo de la Antología: "Florián no es indigenista, es indígena". Yo diría que mi poesía, tan distinta a la poesía al gusto burgués, irreal y deshumanizada, que escriben los poetas felices de Lima, es profundamente peruana (y, acaso por ser peruana, es profundamente universal), humana y totalizadora, inspirada en el pasado, en el presente y en el futuro de la nacionalidad. Además, me siento un heredero y un actualizador de la gran tradición literaria y artística de la Cultura Andina, Cultura que, a pesar de las influencias culturales cristiano-occidentales, continúa viva e inacabable.

(Dominical, 15 enero 1978)

MARIO FLORIAN:

EPICA DEL PUEBLO

La obra poética de Mario Florián ocupa un lugar insustituible en nuestra literatura. Constituye la más lograda expresión de lo que comúnmente se bautiza como poesía "indigenista" o "nativista" (aunque Alejandro Romualdo discrepe, al juzgar a Florián un indígena y no un indigenista). Asimilación y/o revitalización de la lírica tradicional andina que, de manera directa o a través de géneros mestizos como el yaraví, cuenta en su haber con un reducido número de cultores, la mayoría de los últimos cincuenta años: Melgar, en parte Chocano y Vallejo, los indigenistas de los años 20, Hildebrando Pérez, fundamentalmente. (El caso de José M. Arguedas es excepcional; si ampliamos la noción de poesía a la prosa y al canto inserto en la narración, tendríamos que erigirlo en la cúspide de nuestra lírica "indigenista").

De extracción campesina y ancestro chimú serrano-español, Florián (Nanshá-Contumazá, Cajamarca, 1917), ha recibido varios galardones por su producción poética (recientemente, el Premio Nacional de Cultura en el área de Literatura), logrando investirse como Juglar Andinista (para emplear el título de su poemario de 1951). Sorprende la seguridad con que desde el comienzo desplegó su voz, tanto en el estilo (asunción de la tradición oral andina y las formas métricas castellanas de mayor arraigo popular) como en el tema (comunidad con el paisaje y el hombre de la Sierra, compromiso revolucionario con el pueblo). Cada poemario suyo se integra sin dificultad en el conjunto previo, coronando sendas anunciadas a la vez que complementando con nuevos matices las cuestiones ya desarrolladas con cierto detenimiento. Lo cual podemos verificar si leemos su última entrega: *Poeta del pueblo* (Lima, 1979; 36 pp.) Este "Canto Epico" (así reza el subtítulo) torna más patentes dos componentes fundamentales: el definirse como palabra del pueblo y como estandarte épico. Rasgos conectables, por cuanto para Florián pueblo y épica se suponen, no existen separados: el verdadero héroe es la masa anónima, y el auténtico pueblo es el que plasma su destino épico de liberación y realización plena.

En sus años universitarios, Florián militó en un grupo de escritores revolucionarios apodado precisamente "Poetas del Pueblo" (1940-45). La postura "social" y "comprometida" de esa organización arremetía contra la mal llamada "poesía pura". El último libro de Florián conserva ecos de esa confrontación, puesto que, además de titularse *Poeta del pueblo*, ridiculiza el discurso alienado del pueblo sujeto al orden imperialista, en los siguientes términos: "Habla cual poeta huero. / Habla cual poeta puro. / Habla cual poeta neutro. / Como un poeta proyanki. / Como un bastardo cualquiera" (p. 26).

El designio de convertirse en "poeta del pueblo" condujo a Florián por una senda superior al estéril panfleto sublevante (acaso orientado por los ejemplos ilustres de Melgar, Vallejo y los grandes españoles del 27, como García Lorca y Alberti). Por la senda de revivir la canción andina, la tradición indígena. Y este camino ostenta primero facciones líricas y luego épicas; aunque ambos rostros se superpongan, tiende a predominar inicialmente el compositor lírico y recientemente el cantor épico. Haciendo un balance, podemos aventurar que la mayor cantidad de páginas memorables de Florián pertenecen al lírico que lo habita, que cuando su sentimiento lírico se reduce al mínimo —como ocurre en *Poeta del pueblo*— lo asfixian la conceptualización ideológica y el simbolismo esquemático, a la par que disminuye la savia de la tradición poética andina y aumenta el lastre de la elocuencia castellana

del siglo pasado y comienzos del presente (lastre neoclásico, romántico y modernista). Un buen ejemplo de su actitud lírica lo encontramos en *Canto augural* (1956): "Mi canto es alegre y triste. / Y brota de mi corazón. / Con sentimiento canto. / Con sentimiento de indio. / ¡Indio, jarawiq soy!". El anhelo épico se devela completamente en *Cantar de Ollantaytampu* (1966): "¡Considérame llama / de pronóstico! ¡Bebe mi sangre de poeta! /... ¡Padre mío, a la vida / devuélveme, mañana, cuando tu pueblo exalte / su libertad, su tierra...! ¡Dispárame a la vida! ¡Hazme trueno, pututu, canto épico del Ande!". Es decir: su lírica se nutre del presente sentimental del indio, fuertemente melancólico y postrado (con la imagen central de la amada como paloma ingrata, y del cuerpo debilitado por el hambre y el dolor); mientras que su épica otea el futuro, prefigurando el alma del pueblo libre y feliz (con la metáfora nuclear del oráculo y el destino heroico).

(Dominical, 25 marzo 1979)

NUÑEZ URETA:

UN MURAL NARRATIVO

La profusión de vendedores ambulantes es un tremendo problema que refleja de manera patente el crecimiento irracional de la capital. Abandono del campo y de la provincia que agobia nuestra castigada economía nacional y rinde culto al pernicioso centralismo que heredamos —agravándolo— de la Colonia. El excelente relato *La Waytacha* (Lima, 1980; 64 pp.) del conocido artista Teodoro Núñez Ureta ensaya una solución: el retorno al campo, al trabajo agrícola. Regreso que implicaría la recuperación de nuestra propia identidad, como lo ha señalado Ernesto More, al relacionar el momento agrario con el Tawantinsuyo; la seducción del oro, con la Conquista, la Colonia y la República hasta el presente; y la vuelta a la tierra, con un futuro de realización gozosa.

Pintura y Literatura

Consagrado como pintor, Núñez Ureta había mantenido inédita hasta ahora su obra literaria. El interés de algunos amigos le permitió triunfar, hace treinta años, en un concurso norteamericano de cuento: El fue el último en enterarse, cuando su cuento, traducido al inglés, y un cheque —con el monto del premio— le llegó a su domicilio. Décadas después, el entusiasmo de quienes conocían *La Waytacha* —escrita en 1977— (entre ellos Jorge Basadre, cuya carta elogiosa es reproducida en el volumen que reseñamos) hicieron posible la presente edición, seguro adelanto de próximas publicaciones:

- Verdaderamente, mi cariño por la literatura es tan antiguo como el que tengo por la pintura. He pintado y he escrito siempre. Supongo que si uno considera al arte como un alarde técnico, es posible que se decida únicamente por una actividad artística; pero si uno prefiere ver en el arte una necesidad expresiva, entonces indistintamente puede usar los procedimientos que estén al alcance.
- *Pero, ¿su conocimiento técnico de la literatura es similar...?*
- Yo creo que sí. Me gradué en Filosofía y Letras de la Universidad de San Agustín, de Arequipa.
- *Pero ha vivido más en el mundo de las artes plásticas.*
- Tiene Ud. razón. Me he enterado ampliamente del desarrollo de la literatura, pero no he vivido observando sus estilos. He seguido más el desarrollo de la plástica. Y he escrito siempre por necesidad.
- *Sin embargo, La Waytacha no parece obedecer a una necesidad subjetiva, personal, cuanto al deseo de aclarar algo. Como un mural, que no está concebido para una galería privada sino para un público mayoritario. Adopta un lenguaje que se sabe simple, didáctico, simbólico, con moraleja. Aspira a la claridad, a la comunicación, a través de una dicción poética pero cristalina. Hasta la calidez y el movimiento de grupos vincula el argumento de La Waytacha con sus famosos murales.*
- Todas sus observaciones son valiosas. Ud. ha analizado muy bien. Mi actitud es, en general, digámoslo con una palabra un poco petulante,

Yo considero el arte como un medio de comunicación, de contacto con la gente, con mi gente, con el medio en que vivo. Los verdes y los rojos le han crecido a uno desde niño, asociados a las formas familiares, ligados a nuestra existencia y a nuestro lugar de origen: el rojo es el rojo de la flor y de la fruta que he visto o que he comido. Pienso en un chico que viene a tocar mi puerta, entra y lo dibujo; y al dibujarlo, conversa; y al conversar, me va descubriendo un mundo que no está en la pintura, en el conjunto de ese pequeño ser humano que me contempla con sus ojos tristes y bellos; entonces, yo le pregunto sobre su vida, va relatándomela y me va naciendo la necesidad de escribirla, es decir de juntar muchos cuadros.

- *¿Cómo las vidas de los santos en las capillas?*
- Pienso que me tomaría mucho tiempo, que no podría apresar las transiciones entre cada cuadro.

La mirada cinematográfica

- *Tendría que usar el lenguaje de la "historieta" o mejor, del cine. Esto me lleva a destacar ciertos momentos de La Waytacha, donde más que un "estilo pictórico", encuentro un "estilo cinematográfico"; por ejemplo: "Si un día quieres ver a la Waytacha, busca su pueblo entre los cerros; arriba, bien arriba, en ese mundo transparente que las ciudades olvidaron. Verás con sorpresa cuánta gente sigue ahora trabajando la tierra... Y si miras con cuidado hacia adelante, en la colina más alta, verás a la Waytacha..." (p. 63). Una hermosa descripción del paisaje, donde lo plástico reclama la participación del lector, brindando pasajes de gran expresividad y originalidad técnica. Acaso podría tratarse de un mural con guía que nos oriente para fijarnos en cada fragmento; pero el mural permanece estático, mientras que la película literalmente se mueve conduciendo nuestra percepción.*
- Muy valiosas sus observaciones. Le diré que el trabajo expresivo me interesa mucho, pero he evitado caer en malabarismos.

Un indigenismo permanente

- *Por último, quisiera pedirle su opinión sobre el Indigenismo, porque La Waytacha comienza próxima a los relatos indigenistas (especialmente,*

a Los perros hambrientos de Ciro Alegría), luego, en Lima, se emparenta con la narrativa urbana a partir del 50 (Congrains, Ribeyro, etc.) y, finalmente, retorna al ámbito indigenista.

- En el Perú, se circunscribe el Indigenismo al Indio, cuando en verdad se refiere a lo propio, a lo que pertenece a nuestro territorio: Creo que hay nuevos aspectos en nuestra sociedad que no han sido tocados por el indigenismo tradicional y que pueden determinar una nueva actitud ante la vida. El Indigenismo, definido históricamente en pintura con Sabogal o en literatura con López Albújar y Ciro Alegría, no es necesariamente una actitud permanente; es una etapa. La actitud permanente es la visión de lo nuestro.

(Dominical, 2 marzo 1980)

VII

**AL RESCATE
DE GAMALIEL CHURATA**

ELOGIO DE GAMALIEL CHURATA

Durante los días de Fiestas Patrias nos pusimos a pensar en los escritores que mejor habían expresado la experiencia de nuestro país, el drama de ser —o de todavía no ser a cabalidad— peruanos. Aquellos que merecerían el alto calificativo de “forjadores de peruanidad”, para emplear una expresión feliz que José de la Riva Agüero y Raúl Porras Barrenechea, por ejemplo, destinaron al Inca Garcilaso y Ricardo Palma.

Comprobamos, entonces, que uno de los más ilustres sigue siendo un desconocido para la mayoría de nuestros compatriotas: Gamaliel Churata (Puno, 1897 -Lima, 1969). Subsanan en parte esta grave omisión, a la vez que rendir tributo a *El pez de oro*, luego de un cuarto de siglo de su primera edición (en La Paz, en 1957), es el propósito del presente artículo.

Teniendo en cuenta su trascendencia cultural y designio artístico, ya que no su dominio del lenguaje, aspecto en el cual les es claramente inferior (como también le sucede, y de modo más acusado, a Guamán Poma de Ayala), Churata posee un relieve próximo al de los signos máximos de la peruanidad en el ámbito literario: Inca Garcilaso, Ricardo Palma, César Vallejo, Ciro Alegría y José María Arguedas. Signos de peruanidad que, en propiedad, son signos de “andinidad” y aún de “americanidad”, entre los mayores de las letras latinoamericanas.

Así como resulta secundario distinguir entre los escritores rioplatenses nacidos en Buenos Aires o en Montevideo, porque trasuntan una comunidad cultural más profunda que los colores nacionales, Churata hace patente como nadie la cohesión cultural del Altiplano, tan infaustamente escindido en parte

peruana y parte boliviana. La obra de Churata está dirigida a todo el Kollao, sin pensar en la frontera peruano-boliviana; y, encarnada en el Kollao, se erige para transmitir su mensaje a América y el mundo.

No nos debe extrañar, por eso, que, alejado del centralismo limeño en Puno y radicado buena parte de su existencia en Bolivia (varios años de su juventud y el largo período 1932-1964), goce de un enorme prestigio en Bolivia, a tal punto que se le suele estudiar en forma destacada dentro de la literatura boliviana (como se hace, verbigracia, con el uruguayo Horacio Quiroga en la literatura argentina). Acá en el Perú casi nadie ha escuchado hablar de *El pez de oro* (¿cuándo será reeditado? ¿quién publicará los numerosos inéditos de Churata, y recopilará los seis mil artículos que dejó dispersos?); en cambio, en Bolivia se acordó otorgarle el Premio Nacional de Literatura de 1957, y Churata no lo aceptó por ser ciudadano peruano.

Excepcional ideólogo, maestro y animador cultural, Churata fue uno de los pilares del momento hasta ahora más fructífero de nuestra cultura contemporánea, el que tiene su centro en la década del 20 (con Vallejo y Mariátegui a la cabeza), iniciado durante la primera guerra mundial y concluido aproximadamente a mediados de la década del 30. Quizá podría usarse como hitos simbólicos: 1919, fecha de *Los heraldos negros*, y 1938, muerte de Vallejo; o, si se quiere respetar los “quince años” al uso: 1920, fecha de *Cuentos andinos* de López Albújar, y 1935, fecha de *La serpiente de oro* de Alegría y *Agua* de Arguedas (con estos dos autores comenzaría la etapa siguiente).

En el lapso señalado Churata realizó una extraordinaria labor: en 1917 fundó en Puno la revista *La Tea* (1917-1920) y organizó en Bolivia el grupo “Gesta Bárbara”; en 1920 creó en Puno el importante grupo “Orkopata”, integrado por Alejandro Peralta, Emilio Vásquez, Emilio Armaza, Dante Nava, Luis de Rodrigo, etc., el cual contaría entre 1926 y 1930 con una de las mejores revistas latinoamericanas de su tiempo, el *Boletín Titikaka*; y en 1927 fue uno de los cofundadores del influyente grupo “Resurgimiento” con eje en el Cusco. Despojado de su cargo de bibliotecario, víctima del caos político de entonces, en 1931 partió a Bolivia, en donde fundaría revistas y conduciría diarios de importancia.

Como un apostolado Churata realizó labor tan intensa. Hacia 1924, coincidiendo más o menos con la madurez de Mariátegui como Amauta nacional, su designio americanista cuajó a plenitud. Comenzó a escribir *El pez de oro* (1924-1930) y adoptó definitivamente el seudónimo de Gamaliel

Churata (antes, en *La Tea*, había utilizado el de Juan Cajal). Bautizado civilmente como Arturo Peralta, hermano mayor del poeta Alejandro, eligió la personalidad cultural de heraldo americanista, simbolizada por un nombre bíblico y andino, como bien lo explica J. Alberto Cuentas: "Gamaliel, con su nombre bíblico, con el que Jehová anuncia a Moisés, a ESE que encendería la lámpara de las siete luces, y haría sonar en el mundo el clarín anunciador... Se apellidó, Churata, para que sea real la reencarnación del espíritu con la carne... Así hermanó al hombre con los Profetas". (Cf. Churata, *Antología y valoración*; Lima, Instituto Puneño de Cultura, 1971; p. 467).

Por su parte, José Varallanos resalta la opción autóctona del seudónimo elegido por Arturo Peralta, comparándolo con la tendencia reinante —de resabios modernistas— a seudónimos tipo "El Conde de Lemos" de Valdelomar: "despreciando el seudónimo extravagante o snob de llamarse "conde" o de aplicar al apelativo castellano el prepositivo para resultar "hidalgo", Churata dejó el suyo, que es español —Arturo Peralta Miranda— y adoptó el seudónimo quechua-aymara: Gamaliel Churata; dando al diablo a los serviles del nobiliario y a los santurrones de la fama" (*Antología y valoración*, p. 407).

Sin temor a exagerar, consideramos que *El pez de oro* y la dirección de Orkopata y el *Boletín Titikaka* acreditan a Churata como el más notable creador literario del Indigenismo en el período que dicha corriente centralizó la reflexión sobre la cultura: 1920-1935. No pretendemos restar méritos a los narradores Enrique López Albújar y Ventura García Calderón, y el poeta Alejandro Peralta, pero entendemos que Churata los sobrepasó en originalidad, densidad significativa y exploración verbal (ideológicamente, en cambio, nos parece tosco e incongruente, con intuiciones deslumbrantes pero sin la solidez de Luis E. Valcárcel, Uriel García y las reflexiones indigenistas de Mariátegui). Sólo después de 1935 surgirían escritores de matriz indigenista más dotados que Churata: Alegría y, sobre todo, Arguedas, este último en muchos aspectos realizó artísticamente, con destellos de genialidad, lo que Churata (y, siglos antes, Guamán Poma) persiguió con denuedo.

Destaquemos tres aspectos que Churata asumió como nadie en los años 20 y que Arguedas perfeccionó:

1. La asunción "desde adentro" del legado mágico y mítico de los Andes. *El pez de oro* asume un mito queriendo simbolizar el poder genético del hombre del Kollao, llamado a plasmar el destino de América; todo ello

dicho con un tono de "biblia americana", según anotan acertadamente Fernando Diez de Medina y José Varallanos. Claro anticipo de lo que Carpentier llamará "lo real maravilloso" y que Arguedas llevará a la cima, a nivel andino, a partir de *Los ríos profundos* (1958).

2. La tentativa de "quechuizar" y "aymarizar" el español, adelantando lúcidamente lo que Arguedas descubrió lustros después: "Si América es una realidad genética mestiza, la literatura americana debe ser idiomáticamente híbrida" (*Antología*, pp. 393-399). En los años 20 ni siquiera *La casa de cartón* de Martín Adán, sólo el genial *Trilce* de Vallejo, emprendió una aventura verbal comparativamente tan ardua y trascendente, ¡qué tanto que el estilo de Churata resulte algo informe y agobiante, con una extraña mezcla del concepticismo de Gracián y los giros quechuas y aymaras!
3. La fe en el poder creador del hombre andino y su futuro cultural. Por eso Churata impulsó un Indigenismo que era una escuela vanguardista, y no un estilo decimonónico como el de López Albújar y García Calderón, y hasta el propio Alegría; y no un mero popularismo de formas tradicionales como el de la poesía de los años 30 y 40, con Mario Florián como cúspide. El mismo Arguedas demoró en abrirse a la modernidad artística; lo hizo recién en los años 60, con *Todas las sangres* y los *Zorros*. Desde joven Churata fue un espíritu de vanguardia en arte e ideas, uno de los pocos peruanos con ismo identificable y varios lustros de energía innovadora (los otros serían Alberto Hidalgo con su Simplismo, y César Moro con el Surrealismo), el único que gestó un activo y original grupo vanguardista en el Perú (no cuajó la labor de Serafín Delmar y Magda Portal en ese sentido).

Como Vallejo y Mariátegui, identificado hondamente con nuestra realidad, Churata se lanzó confiado al futuro. Desde ahí sigue interpelándonos.

(Dominical, 7 agosto 1983)

REEDICION DE CHURATA

Una de las tareas culturales de mayor urgencia constituye la publicación de colecciones o festivales que difundan la producción bibliográfica de las diversas regiones de nuestro país, asegurando su acceso al público en general y su distribución entre las bibliotecas municipales y escolares. ¡Cuánto material se halla disperso en revistas o diarios efímeros, o casi inaccesible en ediciones agotadas o de escasa circulación, o aguarda todavía inédito al investigador acucioso que reúna las obras completas de nuestros principales escritores!

Por eso, debemos aplaudir la iniciativa de CORPUNO-Corporación de Fomento y Promoción Social y Económica de Puno, de editar el *II Festival del Libro Puneño*, retomando, tres décadas después, la empresa realizada en 1959 por Enrique Cuentas Ormachea, la del *I Festival del Libro Puneño*. Consciente, además, de la cuantiosa herencia cultural de Puno, no abaricable ni mucho menos por los dos festivales consignados (a pesar de que, con tino, se ha evitado repetir lo publicado en uno y en otro), el Ing. José Luis Lescano Rivero, Presidente de CORPUNO, en el prólogo al *II Festival del Libro Puneño*, anuncia que está en preparación el *III Festival del Libro Puneño*.

Bajo el expresivo membrete de "100 puneños y peruanistas en 10 siglos de culturas andinas altiplánicas (siglos XI al XX)" el *II Festival del Libro Puneño* consta de seis tomos, conforme un plan trazado con acierto por el conocido poeta, investigador y periodista José Luis Ayala, figura prominente de las actuales letras puneñas, consagrado con fervor incansable al estudio y divulgación del legado cultural del Altiplano.

Los dos primeros tomos están dedicados a reeditar una obra medular del Perú y aun de América, probablemente la creación literaria más compleja y ambiciosa llevada a cabo por puneño alguno: *El Pez de Oro*, de Gamaliel Churata (seudónimo de Arturo Peralta). La primera edición de este libro, hecha en 1957, circuló apenas en nuestra patria y existe en muy pocas bibliotecas públicas; ahora, el *II Festival* permite su difusión masiva, en una edición que lleva prólogo de Luis E. Valcárcel y apéndice (con rica información biográfica sobre Churata) de José Luis Ayala.

Hasta ahora no se ha examinado con el detenimiento debido *El Pez de Oro*, ni la producción restante de Churata. Estamos convencidos que el puneño

es el más alto representante del Indigenismo de los años 20 (anterior al surgimiento de Alegría y Arguedas), tanto en el terreno literario como en el filosófico (mejor, filosofante).

En 1983 pudimos escribir: “adelantándose a José María Arguedas, la figura principal de la vertiente indigenista posterior a 1935 (y, en general, de todo el proceso indigenista), entre 1924 y 1930, años de composición de *El Pez de Oro*, buscó “quechuizar” y “aymarizar” el español, porque estimó que “Si América es una realidad genéticamente mestiza, la literatura americana debe ser idiomáticamente híbrida”, y entendió que la capacidad creadora de nuestro continente dependía de asumir y revitalizar nuestras raíces andinas, con su legado mágico-mítico (anticipa lo real maravilloso de Carpentier, Asturias, Arguedas, etc.). Una especie de puente, pues, entre Guamán Poma de Ayala (quien mezcló el español con el quechua y el aymara) y Arguedas, con la lucidez artística que le faltaba a aquél, pero todavía sin la plenitud expresiva de éste”. (*De Vallejo a nuestros días*, p. 41).

Añadamos ahora que si Churata no alcanzó la plenitud artística de Arguedas, en cambio se propuso un logro más difícil y desmesurado. No sólo porque entretecía tres idiomas, y no sólo dos; mucho más, porque su ambición fue forjar una especie de Biblia que fuera a la vez una Enciclopedia del pasado, presente y futuro del hombre andino. El origen profético de su seudónimo “Gamaliel” responde a esa empresa, también su titanismo expresivo que remite a las proclamas de nuevo evangelio de Nietzsche (se siente Zaratustra, rehace el fraseo bíblico). Las caudalosas referencias de Churata asumen todo: mitología, teología, filosofía, física, biología, medicina, economía, antropología, poesía, etc.

Y todo en un deliberado estado de magma, de “hervor” (expresión aplicada por el propio Arguedas a los capítulos de *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*), de entrega sin condiciones a una *identidad cultural* en situación genésica que no se deja cuadrricular con las normas occidentales que distinguen la filosofía, el ensayo, la narración, el poema, el drama y qué sé yo. Churata incluso soñó con una especie de “surrealismo andino” que liberará nuestras fuerzas históricas, socioculturales, lingüísticas, míticas, biogenéticas... Enamorado de sus raíces ancestrales, Churata se empapó de toda la cultura humana, afincándose en el presente (le interesó mucho el Vanguardismo artístico) y en el anuncio del porvenir americano.

Citemos un pasaje que ilustra la hondura con que cultivó un estilo de magma o hervor, no por decisión cerebral, sino por dictado visceral de su ser

profundo, lo que habría que cotejar con la explosión genésica que desencadenan otros escritores mayores del Perú: Vallejo a partir de *Trilce*, el Martín Adán de *La mano desasida* y *De lo barroco en el Perú*, el Arguedas de *El Zorro de Arriba...* y el Enrique Verástegui de *Angelus Novus*:

“El escritor germinal tiene estilo genésico, y bastará profundizar en los mecanismos de su ideación, en la temperatura de las voces que emplea, para comprender que toda vivencia mental es vivencia de la célula, [...] Si un idioma puede ser supeditado, se volverá latido tenaz, agria diástole, que a diario agrede al régimen adventicio. Acaso los barbarismos sean sólo violencias y dialéctica de la célula, pues, si ella concentra sentimiento y sentido de vivencia, de patria y de nido, permanecerá en agresión constante frente a cuanto la niega y deforma. El calor del verbo es exudación y salud de la célula, y, de hecho, es antiacadémico [...] en América se estudia el idioma por imposición del Estado, como obligatoriedad contributiva: no se lo extrae. De saber extraerlo, bien pueda que no sea hispano lo que se obtenga. De ahí el miedo, que se disfraza de menosprecio, por las lenguas del indio”. (tomo II, p. 406).

(*Dominical*, 20 noviembre 1988. Reproducimos la parte más extensa de nuestro artículo titulado “Festival del Libro Puneño”).

SURREALISMO Y CULTURA ANDINA:

LA OPCION DE GAMALIEL CHURATA

1

El tema que voy a abordar se apoya en la amplitud significativa del término *avatares*, elegido al denominar a este Coloquio Internacional como “Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina”. No estamos

congregados, pues, para examinar únicamente la adhesión de escritores peruanos y latinoamericanos al movimiento surrealista; sino, también, para plantear las metamorfosis, transformaciones y aplicaciones peculiares que ha desencadenado el Surrealismo en el ámbito latinoamericano. No se reduce nuestra mira a evaluar la *recepción* del surrealismo, donde resulta indispensable distinguir —como propuso Stefan Baciú— entre autores *surrealistas* y *surrealizantes*;¹ sino, a la vez, la *re-elaboración* que experimentó dicho movimiento en manos de artistas atentos a la herencia histórica de nuestros países y a nuestra problemática socio-cultural diversa de la europea, y que, sin ser surrealistas ni surrealizantes en sentido estricto, aprovecharon fructíferamente la propuesta surrealista al diseñar su rumbo creador. Y, a nuestro juicio, este segundo aspecto ha sido más fecundo, que el de la mera recepción surrealista o surrealizante, para el desarrollo de las letras de nuestro continente; como lo atestiguan narradores de la importancia de Alejo Carpentier, Ernesto Sábato y Julio Cortázar, cuya asimilación de rasgos surrealistas ha sido ampliamente realizada por ellos mismos y por numerosos estudiosos.

En el caso de la literatura peruana, no sólo contamos con el más cabal e indiscutible de los escritores surrealistas en lengua española: César Moro; y con una extraordinaria nómina de poetas surrealizantes (a veces, con textos o fases muy próximas al surrealismo estricto), entre ellos Xavier Abril, Carlos Oquendo de Amat, Enrique Peña Barrenechea (el de *Cinema de los sentidos puros*). Adalberto Varallanos (autor de prosas con automatismo psíquico), Emilio Adolfo Westphalen, Jorge Eduardo Eielson (verbigracia, *mutatis mutandis*) y Javier Sologuren. También, podemos mostrar un formidable ejemplo de reelaboración *sui generis* del surrealismo en diálogo con la cultura andina: el del escritor puneño Arturo Peralta, quien usaba el seudónimo de Gamaliel Churata (1897-1969).

2

Para situar la opción creadora de Gamaliel Churata hagamos memoria del contexto histórico-cultural que enmarcó su proyecto literario. En las letras peruanas (quizá de un modo más acusado que en otros países latinoamericanos) de los años 10 —en forma todavía incipiente— y los años 20 —con nitidez—

1 . Cf. Stefan Baciú, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. México, Joaquín Mortiz, 1974.

una serie de figuras se interesaron por tender conexiones entre dos o tres de los siguientes conceptos claves:

- a. El de *Revolución*, vivido con gran efervescencia, y no sólo por el impacto de la Revolución Rusa, sino por las repercusiones más cercanas de la Revolución Mexicana, y el proceso de la Reforma Universitaria. Téngase en cuenta que la generación de Churata (llamada, por algunos, la del Conversatorio Universitario, acontecimiento ligado a la reforma universitaria en la Universidad de San Marcos) es la del marxista más original y hondo de América: José Carlos Mariátegui; y de Víctor Raúl Haya de la Torre, creador del Apra (Alianza Popular Revolucionaria Americana), de resonancia continental.
- b. El de *Vanguardia o Vanguardismo*, con algunas menciones desde los años 10 (Abraham Valdelomar y Alberto Hidalgo, verbigracia). En otros estudios hemos razonado que la poesía vanguardista del Perú es la más admirable de la lengua española, con *Trilce* de César Vallejo a la cabeza.
- c. Y el de la *problemática nacional*, ligada al deseo *indigenista* de expresar lo andino. En esos años maduró la ensayística sobre la identidad nacional y el Indigenismo se impuso en las letras y las artes.

Lo importante es que, de alguna manera, las relaciones entre el cambio revolucionario, el lenguaje vanguardista y la raíz andina desvelaron a exponentes destacados de la Generación (conocida, sobre todo, como la Generación del Centenario, por la conmemoración de los cien años de la declaración de la independencia —1921— o de la batalla de Ayacucho —1924—) de Churata. Esas articulaciones han sido enfocadas con cierto detenimiento en la obra de Mariátegui y de Vallejo, representantes cenitales de las letras peruanas de entonces. Aquí invitamos al estudio respectivo de Churata, autor que supo condensar la búsqueda cultural de los años 10 y 20.

Muy joven, fuertemente influido por Valdelomar y *Colónida* (como también lo estuvieron Mariátegui y, algo menos, Vallejo), Churata cohesionó un grupo en 1916 que publicaría la revista *La Tea* en 1917-1919. Pero su opción creadora recién maduraría años después, cuando condujo el grupo Orkopata (fundado en 1920) y dirigió la revista *Boletín Titikaka*, publicada exactamente en los mismos años que la célebre *Amauta* de Mariátegui, es decir de 1926 a 1930. Churata actuó con una conciencia muy clara de lo que acaecía en el Perú y Bolivia, siendo colaborador y a veces uno de los fundadores de

los grupos y revistas que aparecían; así colaboró en *Amauta* y fue gestor del grupo cusqueño “Resurgimiento” (el de Luis E. Valcárcel). Es un escritor que, aunque después (en buena parte porque se fue a vivir a Bolivia en 1931-1964, país en donde sí goza de prestigio) se tornaría casi un desconocido en su patria, participó de modo relevante en las revistas peruanas de los años 20, y fue el soporte principal del *Boletín Titikaka*, la más notable revista puneña de todos los tiempos.

Otro factor que ha conspirado para el relativo olvido de Churata es que, siendo tan activo en publicaciones periódicas, recién publicó un libro en 1957: *El Pez de Oro*.² Y eso es que se trata de un libro concebido en lo esencial en los años 20, enriquecido con ampliaciones y arreglos en los decenios siguientes. Una revisión de los artículos y textos creativos de Churata aparecidos en 1926-1930 permite constatar que las ideas básicas que nutren *El Pez de Oro* ya afloraban en ellos.

Obra mayor de su proyecto literario³, *El Pez de Oro* teje articulaciones entre revolución, vanguardismo y cultura andina. Dentro de su peculiar manera de forjar un sincretismo cultural, dado que es un escritor sumamente complejo y heteróclito, difícil de clasificar, Churata compartió la actitud de Mariátegui de fusionar revolución, vanguardia y proyecto nacional. También acogió los planteamientos iniciales del frente indoamericano anti-imperialista del Apra.

2. *El Pez de Oro (Retablos del Laykhakuy)*. La Paz-Cochabamba, Edt. Canata, 1957. El fervor de José Luis Ayala ha hecho posible una segunda edición, conformando los tomos I y II del II Festival del Libro Puneño: Lima-Puno, CORPUNO-Corporación de Fomento y Promoción Social y Económica de Puno, 1987; prólogo de Luis E. Valcárcel. Como es más accesible, daremos aquí la numeración de la segunda edición (a pesar de que contiene varias erratas) en las citas que hagamos.

Para simplificar las referencias bibliográficas, en esas citas usaremos la abreviatura PO = *El Pez de Oro*.

3. Hacemos esta afirmación suponiendo que Churata editó el libro que más le interesaba —más trabajado durante cuarenta años o poco menos— de su producción. De todos modos, consignemos la información dada por el propio Churata: “Mi obra pertenece a una concepción quizá ambiciosa del pensamiento humano. Está compuesta de 18 volúmenes. De ellos está publicado: *El Pez de Oro*. Tras él viene *La resurrección de los muertos*; luego, una colección de poemas en que no resucito los modos de expresión poética presocráticos, pero hago de la poesía una expresión de ideas, un campo de debate filosófico...” “ (Godofredo Morote Gamboa, *Motivaciones del escritor*. —Arguedas, *Alegría, Izquierdo Ríos, Churata*; Lima, Universidad Nacional Federico Villarreal [1989]; p. 66).

Todos sabemos que el Surrealismo suscitó vínculos entre vanguardismo y revolución (gustaba hablar de la “revolución surrealista” o “el surrealismo al servicio de la revolución”), a la vez que manifestó fervor por el mito y la magia, por el denominado “arte primitivo” (en su mapa de lo maravilloso el Perú y México eran grandes ejes de América). Convergencia triple que ayuda a entender la inmensa resonancia que tendría (y sigue teniendo hoy día, en alguna forma) el Surrealismo en América Latina, entre surrealistas, surrealizantes y re-elaboradores de formulaciones surrealistas. Mariátegui, a diferencia de Vallejo (que siempre miró con malos ojos la insurrección surrealista), se percató de la trascendencia del Surrealismo, hasta el punto de juzgarlo “El más nuevo y más interesante movimiento de la literatura occidental”⁴. Juicio vinculado a que lo consideraba un arte nuevo, de aliento revolucionario, formulando observaciones y reflexiones dignas de ser traídas a colación no sólo por su lucidez intrínseca, sino porque poseen muchas coincidencias con las que hizo Churata sobre la decadencia de la cultura occidental (asunto en boga entonces, bajo la batuta de Spengler) y el potencial novedoso de América. Argumentó Mariátegui:

“no todo el arte nuevo es revolucionario, ni es tampoco verdaderamente nuevo. En el mundo contemporáneo coexisten dos almas, las de la revolución y la decadencia. Sólo la presencia de la primera confiere a un poema o un cuadro valor de arte nuevo.

No podemos aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica [...] Ninguna estética puede rebajar el trabajo artístico a una cuestión de técnica. La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también [...]

La decadencia de la civilización capitalista se refleja en la atomización, en la disolución de su arte [...]

Pero esta anarquía, en la cual muere, irreparablemente escindido y disgregado, el espíritu del arte burgués, preludia y prepara un orden nuevo. Es la transición del tramonto al alba. En esta crisis se elaboran dispersamente los elementos del arte del porvenir. El cubismo, el dadaísmo, el expresionismo, etc., al mismo tiempo que acusan una crisis, anuncian una reconstrucción”.⁵

4. “Una encuesta a José Carlos Mariátegui”; en *Mundial*, año VII, núm. 319, Lima, 23 julio 1926.

5. Mariátegui, “Arte, revolución y decadencia”; en *Amauta*, año I, núm. 3, Lima, noviembre 1926.

Al interior de ese rol de los ismos vanguardistas, Mariátegui destacó la orientación revolucionaria de los surrealistas: “Louis Aragón, André Breton y sus compañeros de la ‘revolución suprarrealista’ —los mejores espíritus de la vanguardia francesa— marchando hacia el comunismo”.⁶

Si Mariátegui detectó en el surrealismo la unión de vanguardismo y revolución, Adalberto Varallanos supo abordar el interés de los vanguardistas por el “arte primitivo”, llegando a ensayar algunas prosas de ramaje vanguardista y savia andina. La relación entre vanguardismo e indigenismo se haría más patente (porque Varallanos, además de morir prematuramente, publicó muy pocos textos y de modo disperso) con los puneños del grupo Orkopata; empero, de alguna manera flotaba de modo genérico en el ambiente cultural de los que profesaban “alma matinal” (para usar una expresión de Mariátegui, contrapuesta al espíritu de decadencia) en los años 20, ya que Mariátegui modificó el título original de su revista —nada menos que *Vanguardia*— por el indigenista de *Amauta* (encargando, además, al pintor indigenista José Sabogal la creación del sello o logotipo de dicha revista).

Sirva este marco para aquilatar adecuadamente la opción creadora de Churata. Sólo añadamos una breve acotación a nivel hispanoamericano: desengañado de la maravilla de los surrealistas, Alejo Carpentier fue elaborando en los años 30 y, sobre todo, en los 40 su célebre concepción de lo real maravilloso americano, expuesta como tal recién en 1949, en el prólogo a *El reino de este mundo*. Varios años antes, Churata entendió que la magia y la maravilla anhelada por los surrealistas lo invitaban a comulgar con sus raíces andinas; no negó al surrealismo como Carpentier, lo re-elaboró y combinó con muchísimos elementos culturales de otra procedencia. Claro que, como ya adelantábamos, Churata es un autor de fuentes muy heterogéneas, destacando entre ellas la tradición andina, la Biblia (de donde extrajo el nombre *Gamaliel*, uniéndolo al vocablo aymara *Churata* ‘iluminado, dotado, predeterminado’), Whitman y Nietzsche.

En lo concerniente a los grupos vanguardistas, el que mejor congenió con su opción creadora fue el Surrealismo, mientras que para su hermano

6. *Ibidem*.

7. Cf. José Luis Ayala, “¿Y quién es Gamaliel Churata?”, en PO, p. 430; y Alberto Cáceres Gómez, “Preñez de varón”, en *Hojas escritas*, año II, núms. 3-4, Lima (revista de Puno ODDEH-Organismo de Derechos Humanos), pp. 135-141.

Alejandro Peralta y los demás integrantes de Orkopata, resultó más estimulante el Ultraísmo, el Creacionismo y el Estridentismo⁸. No en vano cuatro décadas después, en un testimonio de 1966, Churata exhibía con orgullo: “publicamos el *Boletín Titikaka* que era, según el crítico Monguió de España, la primera expresión surrealista de arte en América”⁹. En *El Pez de Oro* su venerado Guamán Poma de Ayala —modelo de la literatura que defiende— “es un artista de pulsos suprarrealistas sin venenos químicos” (PO, p. 23). Y es que Churata veía en el Surrealismo no una técnica nueva, usando el deslinde de Mariátegui (para muchos imitadores, el surrealismo se reduce a sus envases, a sus recursos externos: automatismo psíquico, “cadáver exquisito”, etc.); sino una actitud, una óptica, una sensibilidad. El Surrealismo otorgaba una expresión más nítida y desarrollada, más consciente, a verdades ya percibidas en los siglos precedentes. Rememoremos que muchos críticos han hurgado la herencia romántica, simbolista y de algunos marginales (caso Marqués de Sade, caso Lautreamont) o “malditos” de los siglos XVIII-XIX, en el Surrealismo. Defendiendo al movimiento surrealista de los ataques de Vallejo (empeñado éste en denunciar las deudas de los vanguardistas con autores de otras centurias, restándoles originalidad y verdadera novedad), Churata hizo patente la milenaria estela que lleva hasta el Surrealismo, dado que siempre el presente y el porvenir se apoyan en el pasado:

“[Vallejo ofrece] la versión de un nuevo apocalipsis ajustando pleito por plajio y robo a la generación literaria de indoamérica llamada vanguardista [...] hago notar que vallejo concede demasiada importancia al documento sin ocuparse del fenómeno —pero aun visto el panorama de esta manera resulta incompleto y des-centrado porque antes que apollinaire está simmias el alejandri-no y antes que malarmé y el superrealismo salomón y joel en literatura israelita anterior a tolstoy es el comunismo agrario de los inkas etcétera lo de nunca acabar”¹⁰.

-
8. En su libro pionero *Panorama actual de la poesía peruana* (Lima, Edt. Antena, 1938), Estuardo Núñez trazó convergencias entre el expresionismo alemán y el indigenismo puneño (convergencias, que no influencias propiamente dichas). Pero como Churata era conocido entonces como ensayista y narrador, y no como poeta, Núñez abordó la poesía de su hermano Alejandro Peralta y otros puneños, y no la obra de Churata.
 9. Godofredo Morote Gamboa, *Motivaciones del escritor...*, p. 65.
 10. Churata, “Septenario”, en *Boletín Titikaka*, núm. 10, Puno, mayo 1927. En esos años se traducía el francés *surrealisme* como “superrealismo, suprarrealismo o sobrerrealismo”.

Churata es un ejemplo sobresaliente de cómo la recepción del Surrealismo (y de cualquier otro componente de la cultura "occidental", de la Biblia a Nietzsche, de los poemas homéricos a los vanguardistas) sufrió una adaptación singular en el ámbito latinoamericano. Y es que, para Churata, la vanguardia obedece a razones históricas y culturales diferentes en Europa y en América, sobre todo en la América andina que se le aparece como el eje del Nuevo Mundo. Para Churata, lo que allá refleja un final de civilización (así la pinta también Carpentier en el prólogo a *El reino de este mundo* y, con mayor acritud, en su novela *Los pasos perdidos*), acá en América, especialmente en el Ande, trasunta la necesidad de revolucionar el orden existente, de abrir una nueva era. Nuestra vanguardia tiene, pues, una función histórica más importante; supone de verdad estar a la vanguardia¹¹. Por eso se preocupa por no reducir nuestras letras a un eco o imitación de las europeas; citemos cómo enfoca ese punto, al comentar un poemario del arequipeño César "Atahualpa" Rodríguez:

"El mismo Atahualpa [...] reconoce que frente al modernismo rubendariano, las modernas tendencias (es decir, las vanguardistas) de la poesía, obedecen no a descoyuntamientos simiescos, sí que a resultante de proceso anímico acorde con nuestro sincronismo. Y se podrá agregar —a su tiempo es una de las labores más necesarias— que factores endógenos determinan este fenómeno por el cual la "expresión" americana viene a ser, virtual y formalmente, una novedad desorientadora para toda inteligencia nutrida de prejuicio europeo. (Afirmándose como se afirma que la vanguardia de indoamérica es un reflejo de revoluciones caducas en Occidente, esta proposición puede ser tomada como un nuevo visaje simiesco; para un espíritu serio, no. Ha de llegar día que se esclarezca todo de una manera sencilla y definitiva)".¹²

Para entender la sincronización del vanguardismo y la revolución con la búsqueda andinista, resulta indispensable rescatar el sentido de *revolución* como 'giro o vuelta que se da sobre un eje' (así son las revoluciones de los

11. Estas ideas la compartían los integrantes del grupo Orkopata. Sirva de ejemplo lo que asevera Emilio Armaza en una entrevista contenida en *Boletín Titikaka*, tomo II, núm. 25, Puno, diciembre 1928.

12. Churata, en *Boletín Titikaka*, núm. 5, Puno, diciembre 1926.

astros, de los discos musicales, etc.): dar un periplo para retornar al origen, recuperación del punto de partida. Así entiende la revolución el autor de *El Pez de Oro*.

“no hay revolución posible en los pueblos ni en los individuos si ella no importa regreso a las raíces. No, ciertamente, para inmovilizar el ritmo de la marcha; sí para adoptar su tronchado ritmo evolutivo. Revolución no es revolucionar. Al contrario, es redescubrimiento de la célula; es religar: religión: unir al individuo con su espacio”. (PO, p. 366)

Sin la voluta de ese retorno-redescubrimiento, no hay revolución auténtica, sino un eco caprichoso de innovaciones foráneas asimiladas epidérmicamente. Pero nótese, además, que no aboga por un indigenismo “arqueológico” que pretenda inmovilizar la herencia andina, y aislarla de los aportes culturales de otras latitudes; en lugar de limitarse a prolongar los hallazgos de las canciones y relatos andinos (como han hecho indigenistas o nativistas, desde los yaravíes de Melgar hasta la vertiente nativista que simboliza Mario Florián), o defender sin espíritu crítico el Tahuantinsuyo, Churata y el grupo Orkopata vivieron abiertos al mundo y gozosos se apoderaron de las más novedosas propuestas vanguardistas, ligándolas a sus raíces andinas:

“nuestra ascendencia como cultura estaba en directa conexión con la prehistoria [...] Nuestro Manko Inka, así, no fue un panurgo con muchas ideas generales para sentar cátedra de civilización, sino un hermoso ejemplar de fauna, que construyó, por imperio del suelo, eso: nuestra cultura [...]

La moda [generaliza para explicar el éxito del indigenismo] y la indiofilia es una manifestación de cualidad acaecida por razones de población y producción. Sobre todo en América. Es muy claro que si la economía de la Sierra no fuera indígena sería ya largo el tiempo que el peruano oprimido por la tiranía indígena se libertara. Pero ocurre que la riqueza actual del Perú es indígena: población, ganadería, agricultura [...] Si la producción y población pueden determinar una moda, el ambiente y la naturaleza producen la capacidad dramática de su expresión, y entonces los medios de que se vale resultan intransferibles. Ahora bien. Esto no implica la resurrección del Inka ni la revaloración del inkario en su arqueológica semblanza pretérita, pero sí la imposición de aquellos valores indígenas que tuvieron la virtud de pasar indemnes a través de la prueba histórica que implica la Conquista. De esta manera, por ejemplo, del Inka no tomaremos los holocaustos sangrientos —hasta tanto los estudiemos con bastante profundi-

dad— [...] Pero sí trataremos de adecuar el sistema comunario del trabajo, yendo, si sólo ello fuera posible por ahora, al establecimiento de la pequeña propiedad agraria dentro del régimen del ayllu, lo cual, de sí mismo trae incluida la liquidación del latifundio que es la carcoma de la riqueza en el Perú. De la riqueza, sobre todo tomada en su acepción demótica. Y con esta misma razón insistiremos en extraer de la música andina aquellos valores que puedan suscitar un sentido de raza”¹³

Aunque emplea a veces el vocablo ‘raza’, Churata no esgrime una concepción de tipo racial; sino genética, terrígena, claramente histórica y cultural. El redescubrimiento de la raíz andina no dependerá, pues, únicamente de los indios; ni conducirá a una vindicación racial. El propio Churata no era indio; era mestizo (como lo han sido el Inca Garcilaso de la Vega, Vallejo y José María Arguedas, para mencionar paradigmas culturales a tono con Churata). Está pensando en una herencia andina milenaria que, en la medida que uno abra su corazón, puede escuchar y conectar; basta vivir en el Perú y ostentar algún ingrediente del mestizaje. Lo que pasa es que la mayoría de los mestizos optan por escuchar la cultura de afuera, nada más:

“Nosotros somos indios o admitamos que no somos de América. Se puede ser indio y tener los ojos azules. La naturaleza étnica de la nacionalidad no está en el color de la piel, está en el movimiento del alma, está en el impulso de la voluntad creadora”.¹⁴

En concordancia con lo expuesto sobre la revolución como redescubrimiento, Churata hizo notar que los proyectos culturales más originales y trascendentes de América, los que iban a perdurar, suponen una vuelta a las raíces; por ejemplo, no le parece casual que la principal revista de los ultraístas argentinos se titulara *Martín Fierro* (de modo afín —añadamos— a cómo lo nuclear de la vanguardia peruana se llamaba *Amauta*), dado que el gran poema de José Hernández encarna la savia americana.

Resulta capital exponer cómo ventila Churata la americanidad del *Martín Fierro* de Hernández, tan diferente del fondo hispánico de *La gloria de don*

13. Churata, “La batalla de las palabras”, en *La Revista Semanal*, año IV, núm. 147, Lima, 26 junio 1930; p. 12.

14. Godofredo Morote Gamboa, *Motivaciones del escritor...*, p. 64.

Ramiro de Enrique Larreta, o los escritos de Esteban Echeverría, Leopoldo Lugones y José Santos Chocano:

“Lo mejor de la literatura argentina para un balance riguroso, no será, por cierto, *La Gloria de don Ramiro*, sino el *Martín Fierro*. En uno, acaso, se patenticen cuantos factores españoles influyeron en nuestra hechura; pero en el otro emergen los indios —el indio— y la naturaleza, en esa larga y puntual sabiduría agraria que tan valioso hace al poema de Hernández. Cabe preguntar: ¿el tiempo justificará al autor del poema, o a Larreta? Un consenso implícito dio la primacía a aquél sobre éste. Mientras el *Martín Fierro* tiró una gozosa empollada, yendo a germinar en mentalidades vanguardistas y porveniristas como la de Güiraldes, de Ramiro, el calavera, no se ha creado reedición alguna [...] Pero la oposición es más nítida si frente a Hernández colocamos a Echeverría. En ambos la intención es nacionalista. Aquél la extrae de su peripecia europea; éste de su peripecia revolucionaria y pampina. Pero, como es justo, cuando en Hernández se evidencia vernáculo el instrumento verbal, en Echeverría, a pesar de su romanticismo, bien que romanticismo francés, quiere conservarse limpia y llena de esplendor la lengua de Castilla... Hoy hacen cosa igual, con análogo sentido, Lugones y otros castizantes. Chocano —que revolvió la ubicuidad hispano- americana— vive en sus mariquitas y marqueses astigmáticos. Ellos asientan que el espíritu de una literatura está en el contenido; no en el instrumento. Se ignora, en verdad, hasta dónde pueda eso ser constatable”.¹⁵

Y bien que no era constatable; porque Churata supo percibir que *el espíritu de una literatura, más que en su contenido (su tema, su referente), reside en su instrumento: el código idiomático (el sistema de una lengua)*.

Varias veces han sido ponderadas las observaciones de Mariátegui y Vallejo sobre la importancia del lenguaje empleado en literatura, y no sólo de los temas presuntamente revolucionarios o vanguardistas. Y, en lo concerniente al Indigenismo, ha hecho cátedra la extraordinaria diferenciación de Mariátegui entre literatura *indigenista* (donde el referente es el indio, pero el emisor y el receptor no, más bien lo son los mestizos y criollos a través de la lengua española) e *indígena* (hecha por los indios, con sus códigos culturales):

15. Churata, “La batalla de las palabras”, p. 11.

“La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla”.¹⁶

Churata fue más radical y penetrante: para él, en literatura el lenguaje es más importante que el contenido. El lenguaje no sólo como el conjunto de formas artísticas y recursos estilísticos (así lo entienden muchos artistas que comprenden la importancia del instrumento empleado, y no sólo del tema), sino como un sustrato más decisivo: el propio código idiomático. Desde esa perspectiva, la literatura en lengua española que se ha producido en América no es, en sentido estricto, aun cuando haya dado nombres descollantes desde los días del Inca Garcilaso, una literatura americana; no es otra cosa que una parte de la literatura española, porque emplea un idioma dominante.¹⁷ Mientras no se modifique ese vehículo lingüístico, le parece un abuso de los términos hablar de una literatura americana diferente de la española.

De ahí que invoque una literatura mestiza en su lenguaje: “*si América es una realidad genéticamente mestiza, la literatura americana debe ser idiomáticamente híbrida*” (PO, p. 24). De ahí su elogio de Guamán Poma de Ayala quien, a diferencia del casticismo impecable del Inca Garcilaso, incrustó el quechua y el aymara en la lengua española (véase: PO, pp. 21-24). Bandera que él retomó en los años 20, profundizándola en los decenios siguientes:

“El caso es que nos empeñamos en tenerla [una literatura americana] valiéndonos de una lengua no kuika: la hispana. Y en ella *borroneamos ‘como indios’, aunque no en indio*, que es cosa distinta. Y aún así esto será posible sólo si resultamos capaces de

16. Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (la 1a. edición es de 1928); Lima, Biblioteca Amauta (vol. 2 de la Colección Obras Completas), 1970; 18a. edición; p. 335.

17. Desde la ladera opuesta, favorable a lo “occidental” y al uso del español como nuestro vehículo lingüístico, ya José de la Riva-Agüero había sustentado en su tesis *Carácter de la Literatura del Perú independiente* (publicada en 1905, inaugurando el estudio sistemático y riguroso de las letras peruanas) que nuestra literatura formaba parte de la literatura española.

hacer del español —solución provisional y aleatoria— lo que el español hizo de nosotros: mestizos” (PO, p. 20; los subrayados son nuestros).¹⁸

Se trata de precipitar la conversión del español en una síntesis híbrida que favorezca o la aparición de un nuevo idioma mestizo, propio de América (así como terminaron brotando las lenguas romanes del latín), o funcione como fase intermedia en la irrupción de la lengua indígena como instrumento literario. La decisión con que Churata exploró el sincretismo español-quechua-aymara, dando la impresión de estar siempre en pleito con la gramática y el léxico, ebrio de diglosia y trilingüismo, a modo de un cruce de caminos lingüístico, ofrece otra de las razones por las cuales su mensaje ha circulado poco y prácticamente no ha sido descodificado hasta ahora.

No se piense en una decisión meramente consciente y racional. Supone, más bien, un desnudamiento, un romper las ataduras “occidentales”, los prejuicios culturales contra lo andino (nutrido de mito y magia, incluyendo prácticas que Churata se esfuerza en vindicar, como el curanderismo y la antropofagia), en otros términos la alienación (Marx) y la represión (Freud) impuesta por una cultura dominante. Las lecturas de los románticos y socialistas, de Whitman y Nietzsche, lo iban preparando a Churata para esa aventura; pero ésta sólo cuajó al calor del vanguardismo, incentivándola sobre todo las propuestas surrealistas sobre el inconsciente, el automatismo psíquico, el sueño, la locura, la maravilla de los “primitivos”, etc.

Precisamente, aquí brilla la peculiaridad con que Churata asimiló el surrealismo, gracias a una inflexión fundamental: entender y sentir aquello del inconsciente, automatismo psíquico, sueño, locura, etc. no a un nivel de psicología individual, de experiencias oscuras de una biografía secreta; sino

18. Esa andinización del español (José María Arguedas ensayó un “español quechuzado”, como han estudiado varios especialistas) se toma una tarea compartida con escritores posteriores a Churata: “Hay escritores como Jorge Icaza, José María Arguedas, Cardoza Aragón, de Ecuador, Perú y Guatemala, en quienes es notorio el latido de una naturaleza con raíz; son, con decisión indisimulable, desde el punto de vista hispano, deplorables. No, como posibilidades americanas; pues en ellos es sobre el idioma que recae la violencia expresiva de una personalidad que acabará por romper los tejidos idiomáticos, haciendo del romance una jerga cuasi bárbara, cuasi tan bárbara como la usada por Huaman Poma. No es necesario remarcar que autores como éstos elevan el barbarismo mestizo a categoría retórica, y que de proseguir en esa línea acabarán por animar el lenguaje indomestizo-hispano”. (PO, p. 30)

a nivel de los genes biológicos, del instinto de la especie y la herencia histórico-cultural (ligada a lo terrígena) de una colectividad.

Para Churata (con claras reminiscencias de Whitman y Nietzsche) el auténtico automatismo psíquico no es otra cosa que *hablar en masa*, y no como ego; lograr que milenios hablen a través de uno. Redefine el instinto en términos de inconsciente o subconsciente, y viceversa:

“las pocas palabras que iluminan el verbo del hombre no son las que se piensan, sino las que se expresan en esa inconsciencia sabia del instinto. [...] No hablo porque pienso; hablo porque siento. Se sigue que cuando el hombre retorne de la aventura diaspórica, y se meta en sí mismo, porque sólo así se mete en el infinito, su naturaleza se habrá iluminado en la medida del cosmos, y su palabra tendrá el poder del ¡Fiat Lux!...” (PO, p. 82)

Citemos otro pasaje:

“¿Adónde se llega por este camino? Los caminos no llegan sino a ellos mismos. Veámoslo en el pobre Nietzsche, que por no adorarle se pasó la vida tirando bodeques al corazón de su maestro, por lo que habría de acabar escribiendo el último Evangelio de Jesús, coetáneo del Evangelio de Nicodemo, versión Tolstoy, otro alemán eslavo. Para probarnos que ‘la actividad intelectual se realiza inconscientemente’ ”. (PO, pp. 84-85)

Y este otro:

“San Agustín decía: ‘La sabiduría del hombre es la fe’.

Oh, flamígera cornada en la glándula pineal de Agustín, propinada por Agustín: La sabiduría del hombre es el instinto; y el instinto la fe de la materia...”(PO, p. 88)

Muy explícito resulta Churata al enfocar el tema —tan surrealista— del sueño con rasgos de locura:

“después de este sueño, tengo que admitir que otra naturaleza se había acoplado a la mía; y si a momentos me transportaba a la sublimidad, otros me convertía en estropajo de la demencia.

El psicoanálisis especuló con las etiologías de la represión sexual. Diagnóstico equivocado: no había represión; todo lo contrario. La mía era vida mental, psíquica, fisiológica, de orden honestamente

animal, y, podré agregar que, filosóficamente, de valores animalescos.

Sonaba, y en el sueño sabía que sonaba. O lo que es lo mismo: la conciencia se esforzaba por develar la monstruosa creación del subconsciente, consciente de que la irrealidad del sueño era mi realidad efectiva en un punto en mí dado del espacio.

[...] aquello que llamamos subconsciente acusa, simplemente, la presencia de conciencias que se albergan en la personalidad humana; y constituyen no una conciencia subyacente, sino una conciencia múltiple.

En todo momento la voluntad del hombre se forma de acumulación de voluntades; esto es, el hombre actúa en representación de una multivoluntad, casi universal". (PO, p. 178)

Entendemos ahora porque redescubrir la célula y la raíz se conjuga con entregarse al fluir del instinto, al automatismo atávico del subconsciente como conciencia múltiple. Someterse a la pulsación surrealista de ese inconsciente-instinto implica asumir el legado andino, de modo dinámico y no arqueológico. Ruta necesaria hacia una literatura verdaderamente americana: "El mito griego es el *alma mater* del mundo occidental; el mito inkásiko debe serlo de una América del Sur con 'ego' ". (PO, p. 36). Ingeniosamente vuelca el Redentor cristiano (con el INRI de la Cruz) en la deidad solar que alumbró la civilización incaica: "estáis muy cerca de la fuente; y N.S. habrá de revelaros el INRI donde 'nasce' el INTI". (PO, p. 119). Y repárese que el mito privilegiado por Churata del pez de oro, aparte de su trasfondo andino, alude al simbolismo cristiano del pez y a las especulaciones esotéricas-herméticas-alquímicas de la Vessica Piscis y del Oro.¹⁹

La escritura de *El Pez de Oro* no es otra cosa que un "estilo genésico" (PO, p. 406), más allá de la razón y el ego individualista: automatismo de la psique colectiva que brota del caos con poder cosmogónico. Dirigiéndose a sí mismo, como un loco arrebatado desde la niñez, Churata estampa una frase

19. Quizás también evoque, en menor medida, *El Pez soluble* (1924) de André Breton, obra en prosa lírico-narrativa con pasajes afines a *El Pez de Oro*, como el siguiente: "El techo me dijo: 'Desvaría, desvaría y canta, llora también porque los rosetones de las catedrales lo exigen, estos rosetones no son tan bellos como el mío en cuyo yeso captaré tus jóvenes rayos, tus rayos locamente jóvenes...' " (André Breton, *Manifiestos del Surrealismo*. Madrid, Eds. Guadarrama, 1969; p. 131).

medular: "Escribiendo se vertirá tu caos, y ya podrás arrullarte y waltearte a ti mismo". (PO, p. 51). Debido a ello, *El Pez de Oro* no entra en los géneros literarios al uso; es muchísimo más difícil de clasificar que *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán. Churata se mueve con todo desparpajo entre el diario, el ensayo, la narración, el poema y el evangelio nietzscheano, saltando del verso a la prosa intermitentemente.

Terminemos señalando dos tendencias muy claras al automatismo verbal en el estilo genésico de *El Pez de Oro*. Propiamente no constituyen la escritura automática surrealista, pero le deben mucho como invitación a la marea expresiva:

- a) El tratamiento melódico, de ritmo obsesivo y envolvente, en pos de la música recóndita de la célula:

"La nota sólo en cuanto vibra; el hombre sólo en cuanto vive. Nunca el paso pasa; traspasa. Pisa y pasas; y hoy, que es siempre, está contigo tu pasado paso. Es que tienes sino un paso, como tienes sólo un beso; tal la vida que es el paso de tu beso. Por lo que los nuevos mantienen *el ritmo de su fluencia*, pues son los mismos con *gradaciones tonales puerperales*, si así me es dable hablar. Eres una melodía; y en cuanto conformas tu sinfonía, es necesario que vayas mudando de ropas, que son más que formas de la permanencia musical en ti, porque sigues en *eje melódico*. Sería necio suponer que la melodía no seas tú, sino las derivaciones y escalas de tus acordes. Ellas tienen la misión de vestir el drama, mas no son el drama; el drama eres tú. El drama es la vida; los partiquines no son el drama: son tu frac. Llegará un momento en que el espectador se descuide del atuendo y mire sólo en ti, que *eres tú el eje melódico que conduce el mensaje*". (PO, p. 112; los subrayados son nuestros).

- b) La entrega a las asociaciones fonéticas, sintácticas y semánticas para las partes en que Churata "habla en locura", en una "paralogía" o "logorragia". Y, si se asemejan a la glosolalia del final de *Altazor* del creacionista Vicente Huidobro, y de los momentos más excesivos del ultraísta Oliverio Girondo; su parentesco es mayor con las prosas surrealistas de Octavio Paz hacia 1949 ("Trabajos del poeta"). Vamos a extraer unas frases de una catarata verbal que se extiende unas treinta páginas:

"De este ángulo; de aquel ángulo; del otrito ángulo. Del ángulo, de la anguila, la animula, la mulina. De ésta, de aquel, del otrito, los convulsos, se van todos, los insulsos, por hilarlo, por pillarlo, cintilarlo, sibilarlo.

Y El que aceza, se evapora, gasifica, cintiliza, sibiliza. Y la Bestia que le hurga, le estrangula por la blándula, por la glándula, por la oreja que martaja la tarasca que se enchasca con la reja. Que me raja la corneja y el cornejo que me raja el entrecejo. Soy rajado por la raja del carajo..." (PO, p. 262)

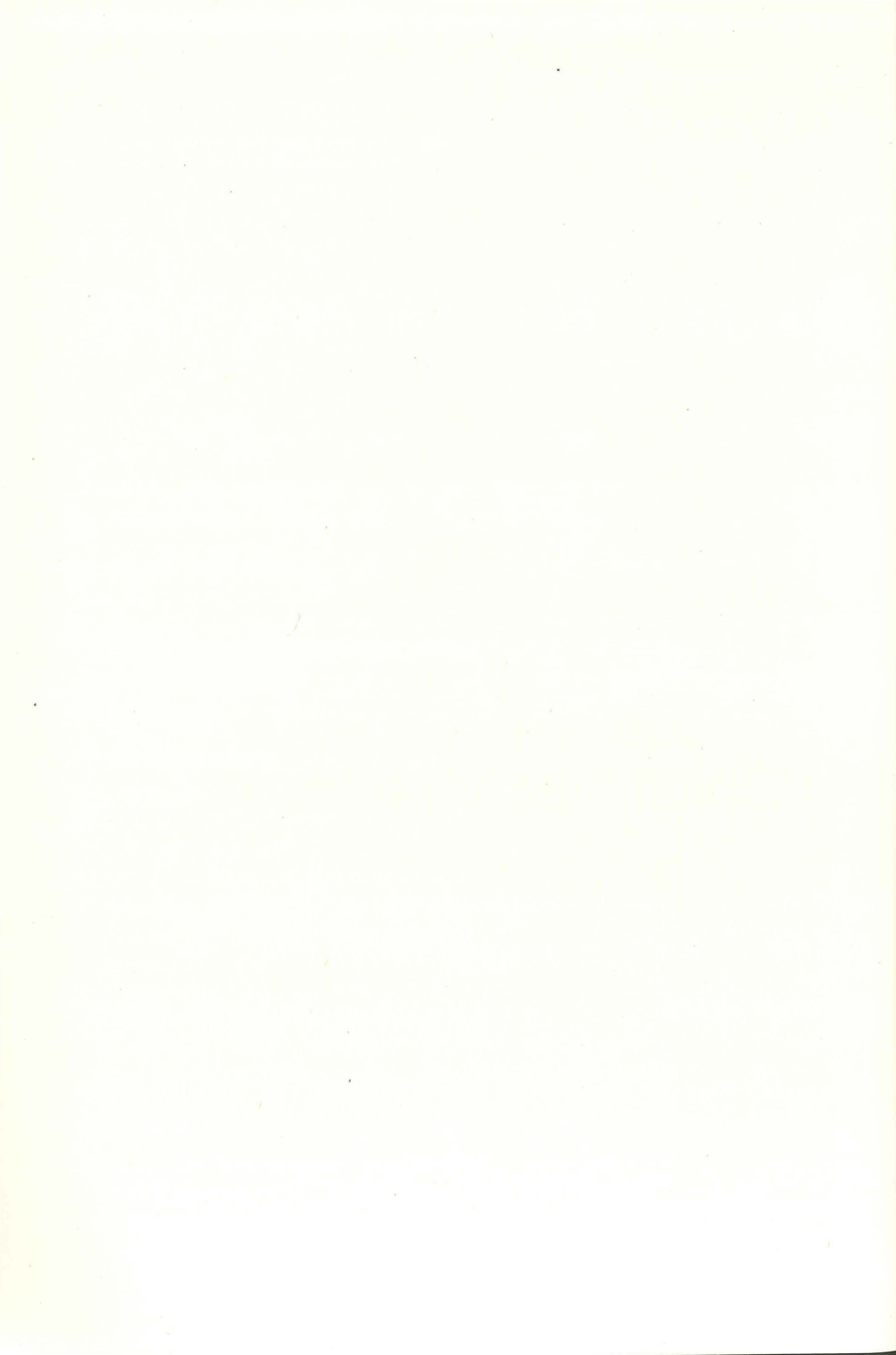
Al emerger de ese hablar en locura, puntualiza Churata de modo espléndido:

"Mucho de cuanto en este relato se contiene —y así visto téngalo el listo—, ciertamente avasca y ruindad es. Las palabras que empleo no alcanzan a traducirme; yo apenas logro sugerir el valor de aquellas que arrebató al labio de mi plebe". (PO, p. 286)

(Ponencia presentada en el Coloquio Internacional "Avatares del Surrealismo en el Perú y en América Latina", organizado por la Universidad Católica del Perú y la Embajada de Francia en el Perú. Lima, julio 1990).

VIII

**EL MUNDO ES
TODAS LAS SANGRES:
ALEGRIA Y ARGUEDAS**



CINCUNETENARIO DE “AGUA” Y “LA SERPIENTE DE ORO”

En 1935, hace medio siglo, por una feliz —y asombrosa— coincidencia publicaron sus primeros libros dos de nuestros mayores escritores. Nos referimos nada menos que a la novela *La serpiente de oro* de Ciro Alegría y el volumen de cuentos *Agua* de José María Arguedas. Ambos autores ya habían difundido algunos relatos en publicaciones periódicas, pero recién en 1935 concretaron el lanzamiento de sus primeros libros, Alegría en Chile y Arguedas en nuestra patria.

Precoz, Alegría demostró un gran dominio narrativo desde el comienzo, situándose en poco tiempo entre los mejores novelistas latinoamericanos, gracias a *La serpiente de oro*, *Los perros hambrientos* (1938) y *El mundo es ancho y ajeno* (1941). Su precocidad y su acelerada resonancia internacional, avalada por premios cada vez más importantes, sólo ha sido igualada, y aún sobrepasada, por Mario Vargas Llosa, en nuestras letras.

La serpiente de oro superó todo lo logrado hasta entonces por la novela peruana. Épica y lírica, de trama cautivante y belleza descriptiva, de prosa fresca y armoniosa, rica en personajes y alusiones a la realidad nacional, vence en toda la línea a obras como *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto, *Matalaché* (1928) de Enrique López Albújar y *Duque* (1934) de José Diez Canseco. Cincuenta años después, mantiene su lozanía, tanto en sus aciertos expresivos como en su riqueza sociocultural. Habría que salir del campo estrictamente narrativo para encontrar una obra de creación en prosa, que haya resistido tan bien el paso del tiempo: el texto “vanguardista” poético-narrativo *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán. (El caso de *El pez de oro* de

Gamaliel Churata es completamente marginal: escrito a fines de los años 20, recién se publicó en 1957, en Bolivia)

La serpiente de oro trasunta nítidamente la entraña popular de Alegría, su asimilación de la tradición oral transmitida por narradores del pueblo, aspecto destacado por C. Zavaleta en su hermoso *Retrato de Ciro Alegría*. En mayor medida que las otras dos grandes novelas de Alegría, *La serpiente de oro* asume el aliento de la narrativa oral. Luego de la hazaña artística de Ricardo Palma de acoger la mentalidad popular y la oralidad en la tradición (denominación que destaca precisamente la transmisión anónima de creencias, dichos, etc), no habíamos asistido a una empresa similar tan importante como la efectuada por Alegría en *La serpiente de oro* y numerosos pasajes de *El mundo es ancho y ajeno*. Y Alegría difiere de Palma no sólo en que trabaja dentro del relato extenso, y en que su tono es dramático y heroico, sino en su comunión profunda con la visión popular, y en la crítica decidida del orden existente (rasgos adelantados en forma insular por *El pez de oro* de Churata).

Expliquemos esto.

Palma acoge con distanciamiento travieso e irónico la mentalidad popular; aunque con frecuencia la juzgue “poética”, no pierde ocasión para revelarnos de modo más o menos explícito su espíritu liberal, racionalista y agnóstico. Esta actitud no desaparece en los cuentistas posteriores hasta 1935, ni siquiera en los que el ángulo satírico se muda por el grave de acerba crítica social, caso *Cuentos andinos* de López Albújar, donde figura el relato mítico “Los tres jircas”. El cambio se anuncia en los años 30, como lo ilustra *Doce novelas de la selva* (1934) de Fernando Romero (aclaremos que Diez Canseco supo pintar personajes populares pero no adoptar la perspectiva del narrador oral), y cuaja en *La serpiente de oro*. Alegría escribe como los narradores populares; conociendo la cultura “moderna” y luchando por el cambio socio-político no tacha de supersticiones torpes e ignorantes a las creencias indígenas.

En diversas ocasiones Alegría declaró que había aprendido mucho más de los narradores orales que de los escritores cultos, peruanos y extranjeros. Sabemos que Armando Zubizarreta ha estudiado la oralidad narrativa de Alegría, trazando la evolución de este rasgo creador hasta García Márquez. Es un tema riquísimo que demuestra la actualidad de la búsqueda artística de Alegría; pensemos que Estuardo Núñez ha sabido ubicar a Ricardo Palma como precursor de la oralidad narrativa y el interés por lo real maravilloso.

El triunfo creciente de las nuevas técnicas narrativas, particularmente la polvareda levantada por el *boom* de los años 60, hizo que algunos críticos decretaran "obsoleto" a Alegría. Tomás Escajadillo ha roto lanzas contra esta errónea y superficial opinión. Digámoslo claramente: entre 1935 y 1941, en los albores de la nueva novela latinoamericana (Mallea, Asturias, Borges, Onetti, Bioy Casares...), Alegría exploró nuevos caminos, el de lo real maravilloso (teorizado por Carpentier recién en 1949), el de la oralidad narrativa, el uso del monólogo interior (en *El Mundo es ancho y ajeno*), etc. Lejos de ser un narrador decimonónico, encarna la iniciación de tendencias fundamentales de la narrativa hispanoamericana actual.

Calificado atinadamente como nuestro "primer novelista clásico" por Vargas Llosa, Alegría revivió hasta cierto punto el proceso configurador del género novelesco a partir del engarce de cuentos. Recuérdese que la novela es un género relativamente reciente, mientras que el origen del cuento se pierde en la noche de los tiempos. Las primeras muestras novelescas (*Satiricón*, greco-bizantinas, caballerescas, pastoriles, picarescas, etc.) semejan telares de episodios más o menos independientes; el *Quijote*, sobre todo en su segunda parte (1615), opera como un hito capital en la conquista de una estructura unitaria y orgánica.

A Alegría le tocó beber en la infancia la narrativa andina y amazónica pródiga en leyendas, mitos y cuentos, pero carente de muestras novelescas. Educado "occidentalmente", buen conocedor de las técnicas de la novela, Alegría supo situarse entre la extensión breve del relato popular (la cual fue respetada por Palma) y las necesidades arquitectónicas de la novela. El fruto fueron sus tres famosos libros que, salvando las diferencias históricas y estilísticas, implican un proceso de desarrollo novelesco afín al experimentado en Europa hasta Cervantes.

Las observaciones precedentes ayudarán a entender por qué Alegría es una figura hermanable con la de Arguedas en la tarea de expresar *desde adentro* la mentalidad indígena, abriendo el camino a la expresión plena de lo real maravilloso entre nosotros. El propio Arguedas aclaró que la Sierra del norte, la de Alegría, es diversa de la del Sur. Los dos retrataron cabalmente el mundo representando en sus obras, acogiendo Alegría también la selva.

Si Arguedas (adelantado por Churata) intentó genialmente la "quechui-zación" del español, a la vez que una re-elaboración de los cantos y ritos andinos, insertos con un temple más poético que narrativo en sus novelas;

Alegría impregnó de oralidad popular sus páginas. Arguedas resulta una prolongación novelesca del poeta popular (y en *El Sueño del pongo* un afortunado portavoz narrativo) y Alegría, del cuentista oral.

Menos maduro que Alegría al comienzo, Arguedas terminó por superar los logros artísticos de éste en *Los ríos profundos* (1958) y los mejores capítulos de *Todas las sangres* (1964) y *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo* (1971). Deslumbrados por su densidad antropológica, por sus atisbos geniales con relación al lenguaje y la nacionalidad, en fin por su condición de máxima encarnación de nuestro drama histórico, los críticos han dilucidado con hondura la obra de Arguedas, destacando los esfuerzos de M. Lienhard. A. Cornejo Polar, P. Trigo, W. Rowe, A. Escobar, S. Castro-Klaren, A. Rama, J. Ortega y M. Vargas Llosa. Se ha descuidado, en cambio, en los últimos veinte años el estudio de Alegría, aunque contamos con los valiosos trabajos de T. Escajadillo, A. Escobar, H. Bonneville, G. Sanguinetti de Ferrero, A. Losada, A. Zubizarreta y C.E. Zavaleta.

Sirva el cincuentenario de *La serpiente de oro* y *Agua* para tornar más equilibrada la valoración crítica de quienes coincidieron en la tarea de ir más allá del indigenismo al uso: teniendo como eje la cultura andina, testimoniaron el proceso de mestizaje del Perú, un proceso que ellos querían basado en la integración, la justicia y el respeto de las tradiciones autóctonas. La prédica de Mariátegui, y en general, las reivindicaciones indigenistas y antimperialistas de los años 10, 20 y 30, los nutrieron a ambos, haciéndoles anhelar un “nuevo indio” que enlazara “todas las sangres”.

Alegría plasmó antes que Arguedas ese mensaje, ofreciéndonos un inmenso mural en *El mundo es ancho y ajeno* (los equivalentes arguedianos, *Todas las sangres* y *El zorro...*, son un cuarto de siglo posteriores), moviéndose con una naturalidad mayor que Arguedas en la totalidad de los escenarios peruanos (sierra, selva y costa) y hasta interesándose por las mayorías oprimidas de toda América (véase el volumen póstumo *7 cuentos quirománticos*).

(Dominical, 24 marzo 1985)

PARA RELEER A CIRO ALEGRIA

Hace poco destacábamos la resonancia que está logrando José María Arguedas en la crítica literaria nacional e internacional. Contrasta, en cambio, el magro esfuerzo desplegado hasta ahora para estudiar la obra del gran narrador **Ciro Alegría**, compañero de ruta de Arguedas en la tarea capital de observar, interpretar y expresar nuestra realidad. Por eso debemos festejar la aparición de *Alegría y El mundo es ancho y ajeno* (Lima, Universidad de San Marcos, 1983; 197 pp.) de **Tomás G. Escajadillo**. Constituye, con mucho, el mejor trabajo existente sobre Alegría y uno de los más destacados efectuados sobre novela peruana alguna.

Escajadillo es uno de los críticos más informados y rigurosos con que contamos en nuestro país. Conocedor acucioso, de sólida versación bibliográfica (revítese, al respecto, sus prólogos a varios títulos de la colección "Autores Peruanos" de la editorial Universo), Escajadillo ha dedicado y dedica sus mayores energías al esclarecimiento de la narrativa indigenista: empresa que lo hermana con su colega y amigo **Antonio Cornejo Polar**, siendo muy clara la convergencia de planteamientos y el modo cómo cada uno de ellos se enriquece con los aportes del otro.

Además de numerosos artículos (varios de ellos dedicados total o parcialmente a Alegría), Escajadillo es autor de una tesis universitaria y un libro fundamentales: *La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones* (tesis doctoral, 1971) y *La narrativa de López Albújar* (1972).

Ningún estudioso ha asumido como él, con pasión semejante, lúcida y polémica, la "defensa del indigenismo" (cf. p. 193). Nótese, al respecto, que en lugar de concentrar sus páginas en el consagrado Arguedas (aunque, por cierto, lo ha analizado en más de una ocasión), ha ofrecido una "nueva lectura" de **Enrique López Albújar** y **Ciro Alegría**, y ha reclamado a la crítica peruana que valore cabalmente los méritos de **Manuel Scorza** (a quien, con acierto, dedica el libro sobre Alegría que estamos comentando).

Respecto a Alegría, cabe afirmar que Escajadillo, con los precedentes valiosos de **Henry Bonneville**, **Alberto Escobar** y **Grazia Sanguinetti** de **Ferrero**, representa el arribo de una lectura atinada y profunda de su formidable producción, particularmente de su libro principal: *El mundo es ancho y ajeno*, no sólo el "punto de partida de la literatura narrativa moderna peruana y su

autor nuestro primer novelista clásico" (como afirmó Mario Vargas Llosa, en 1967), sino una de las mejores novelas peruanas y aun hispanoamericanas, enfatiza Escajadillo.

Aunque trasuntando un desdén excesivo por el "boom" (pródigo en grandes novelas), Escajadillo despedaza la arbitraria opinión del influyente crítico Emir Rodríguez Monegal sobre *El mundo es ancho y ajeno*, remedada frívolamente por el gran narrador José Donoso. Nunca hemos entendido por qué Rodríguez Monegal, para enaltecer a Juan Carlos Onetti, recurre al burdo procedimiento de indicar que Onetti-joven perdió frente a Alegría (también joven, de la misma edad que Onetti) al concursar en 1941, y que Onetti-viejo perdió frente a Vargas Llosa-joven al concursar en 1967. Juzgando fríamente, *El mundo es ancho y ajeno* es una obra inmensamente superior al incipiente *Tiempo de abrazar* de Onetti (este relato ha sido publicado en 1978, por la editorial Bruguera; no permanece inédito, pues, como sostiene Escajadillo), así como *La casa verde* supera la calidad apreciable de *Juntacadáveres* de Onetti; lo cual no impide que, teniendo en cuenta el conjunto de su producción, Onetti sea un escritor de la talla de Alegría o de Vargas Llosa.

Escajadillo sabe subrayar la excelencia de *El mundo es ancho y ajeno*. Por un lado su solidez arquitectónica: "Sin negar deficiencias de construcción [...] es una novela mejor estructurada que lo que piensa la gran mayoría de los críticos de la novela hispanoamericana" (p.1). Una arquitectura regida por la idea central de que "la comunidad es el único lugar habitable" (para el hombre andino), y por la estrategia del "suspense narrativo".

Por otro lado, la eficacia artística de los recursos narrativos, contándose entre ellos algunas técnicas "modernas", tales como el monólogo interior indirecto, el contrapunto de historias fragmentadas y la inserción de recortes periodísticos: "Aceptemos que *El mundo es ancho y ajeno* es una novela tradicional, que representa el "fin de una época o arte de novelar"; pero enfatizamos que dentro de su "tradicionalidad" Alegría demuestra una gran pericia técnica, lo que no había sido visto en su justa medida" (p. xiv)

Igualmente, los ricos nexos con la realidad peruana: "una evidente capacidad de la máxima creación de Ciro Alegría de aludir a la realidad sin dejar de ser obra de arte; de hablar de un mundo "histórico" de manera artísticamente persuasiva" (p. 99). Destaquemos las observaciones que hace Escajadillo sobre el tema de la violencia revolucionaria, analizando las posturas de Rosendo Maqui, Benito Castro y el Fiero Vásquez: temas como

el bandolerismo, la guerrilla, la insurrección masiva, la tradición de masacres de los levantamientos andinos, etc. (véase, especialmente, las pp. 91-94 y 128-129). Además, Escajadillo estima que la resonancia de Alegría ha sido enorme en la conciencia nacional: "se puede decir que su célebre *El mundo es ancho y ajeno* ha sido el principal estímulo para que no se destruya, en los últimos cuarenta años, a las comunidades indígenas o campesinas del Perú" (p.183).

Escajadillo se suma, finalmente, a quienes conceptúan que el indigenismo de Alegría tiene que ver menos con la doctrina aprista que con la óptica socialista de Mariátegui. Los vínculos con el Apra serían en todo caso con *El antimperialismo y el Apra* y algunas formulaciones anteriores a 1936.

Pasemos ahora a esbozar algunas consideraciones complementarias:

1. Urge estudiar todos los escritos de Alegría, prioritariamente sus novelas (también las inconclusas) y cuentos. Mostrar cómo intentó el retrato integral del Perú (sierra, selva y costa; campo y ciudad; pasado y presente) y aun de toda América, ampliando su espacio narrativo a todo el continente. Calibrarlo como un pionero no sólo de lo real maravilloso (que madura entre nosotros con Arguedas y Vargas Vicuña), sino del llamado neorrealismo urbano (que cuaja acá con Vargas Llosa, Ribeyro, Zavaleta y Congrains). Profundizar en su interés por las mayorías explotadas y marginadas (indios del Ande y la Amazonia, negros) y en su visión del mestizaje y el camino revolucionario.
2. Los "principios estructuradores" de *El mundo...* obedecen a la "vocación de totalidad" (p. 58) que Escajadillo detecta pero no erige en factor nuclear; su peso estructurador es mayor que la idea "la comunidad es el único lugar habitable" y el logro del suspenso narrativo. Alegría ofrece un estupendo mural del mosaico peruano en las primeras décadas de este siglo, cuando las comunidades indígenas arriban al peligroso abismo de su destrucción a causa de la evolución económica, política y social del país. La liberación de un mundo cada vez más "ajeno" pone en movimiento bandas cuasi guerrilleras, insurrecciones populares (dos etapas a cotejar: Atusparia y Benito Castro), la labor de intelectuales indigenistas y algunas escenas de adoctrinamiento clasista. Dos amores inflaman a sus personajes humanizándolos: la comunión con la tierra y la sed de justicia, adoptando formas diversas en Rosendo, Benito, el Fiero, los indigenistas, Lorenzo Medina, Jacinto Prieto, Correa Zavala, el "loco pierolista" y Teodoro Alegría. Ante esta perspectiva totalizante no caben

las objeciones artísticas e ideológicas de Escajadillo a los “intelectuales indigenistas” (pp. 53-54 y 70) y Teodoro Alegría (pp. 76-77 y 87), y adquiere mayor significación el “capítulo limeño” dentro del drama nacional.

3. Hay que examinar con detenimiento el modo cómo Alegría sobrepasa el relato “tradicional” con técnicas “modernas”, adelantándose a la “Generación del 50”.

(Dominical, 8 abril 1984)

CIRO ALEGRIA, NARRADOR URBANO

Bajo el título —confeccionado por Dora Varona, su viuda— de 7 *cuentos quirománticos* (Lima, Eds. Varona, 1978; 189 pp.) han aparecido cinco cuentos y dos relatos extensos de Ciro Alegría. Constituyen una selección de textos, en su mayoría inéditos, compuestos por el gran escritor peruano durante la década del 40, después del formidable éxito de *El mundo es ancho y ajeno* (1941), mientras residía en Estados Unidos y Puerto Rico.

Estas narraciones amplían la importancia de la obra de Alegría, sobre todo gracias a la excelencia de la mayoría de sus páginas, tanto más ponderable si consideramos la diversidad de sus temas y técnicas narrativas. El profundo conocedor del mundo andino explora esta vez otras regiones del continente (fundamentalmente, Norteamérica), otras razas sometidas (“Tanto como el problema indio, me interesa el problema negro y, en general, el de todas las minorías oprimidas”, afirmó en 1956), otras pautas culturales (la civilización tecnológica), otros rostros del misterio (rasgos quirománticos al interior de la urbe: amuletos, presagios, también la alegoría del “hombre a medio hacer” en la línea del “hombre de la multitud” de Poe) y otras contradicciones de la experiencia humana (esperanza-frustración en “Mañana difunta”, deseo-repre-

sión en "El Brillante", fidelidad-infidelidad en "Historia de una infidelidad", etc.)

En concordancia con su concepción de la literatura como una manifestación verosímil de la realidad —en nuestro caso, americana—, que atine a descubrirla (observación), interpretarla (reflexión) y presentarla (expresión), Alegría ha recreado literariamente sus nuevas experiencias, entregado al testimonio de la vida contemporánea. La magnitud del proyecto lo absorbe a tal punto que en tres textos figuran escritores asumiendo lo real ("El amuleto", "Cuento quiromántico" y "El brillante"), con pasajes particularmente ilustrativos: "placenteramente se dedicó a observar la ciudad, nueva para sus ojos y cuanto surgía al paso, según era su costumbre, la que por cierto le había proporcionado algunos materiales para ejercitar su oficio de novelista" (p. 75); "Solía ascender al observatorio del Empire State Building y mirar todo aquello tratando de aprehenderlo para su alma y sus páginas. Era escritor y a su sentimiento básico de independencia individual se mezclaba un deseo de extender las expresiones de la vida". (p. 19)

Esa apertura a todas las expresiones de la realidad le permiten a Alegría sortear prejuicios y encasillamientos. Antes había plasmado una visión fidedigna del indio y su cultura en peligro de extinción; ahora nos brinda un retrato convincente del negro y la civilización que está labrando el futuro, también atento a sus virtudes y grandezas. Ni desdén ante las "supersticiones primitivas" (barbarie), ni condena ante la "mecanización deshumanizadora" (civilización). Incluso llega a enlazar, con fervor, el contorno andino y el perfil de la metrópolis: "El paisaje andino en que nació se había estilizado en Nueva York... Azor amaba la visión que ofrecen las cumbres, pero en Nueva York la inmensidad tornábase una epopeya de volúmenes, un canto lineal al esfuerzo constructivo" (pp. 18-19).

En el aspecto de la técnica narrativa, la escritura de Alegría busca adaptarse a las nuevas experiencias, conforme a su principio de que "es casi de necesidad usar una técnica que se acomode a lo que voy a decir" (declaración de 1965). Porque para presentar la realidad hay que enhebrar un lenguaje que la exprese cabalmente. No nos extrañe, entonces, que el autor de temas andinos con recursos propios del realismo y el regionalismo (comparable al argentino Ricardo Güiraldes), intente ser el artífice de temas urbanos con recursos próximos al neorrealismo (en una situación previa a esta tendencia, como la que ocupa en Argentina el Eduardo Mallea de los años 30).

Por esa época Alegría intensificó su estudio de los procedimientos narrativos y comenzó varios proyectos de novelas que no logró coronar en vida, por exceso de autocrítica: veinticinco años de novelas que se constriñen aparentando ser sólo cuentos (como "El amuleto", con posibilidades magníficas no explotadas) o que se resignan a quedar inconclusas (como la admirable "El hombre que era amigo de la noche").

(Dominical, 19 noviembre 1978)

OBRAS COMPLETAS DE ARGUEDAS

El 12 de diciembre de 1969, hace exactamente quince años, murió José María Arguedas, uno de nuestros compatriotas más ilustres, figura descollante de la literatura latinoamericana.

La conmemoración de ese drama aciago, del que no sabremos nunca reponernos, reviste ahora especial relieve porque han sido presentados los tres primeros tomos de sus *Obras Completas*, en la hermosa edición compilada y anotada por su viuda Sybila Arredondo: tesonera contribución a la cultura nacional del editor Humberto Damonte Larraín (Lima, Edit. Horizonte).

El plan de las *Obras Completas* comprende diez tomos, los cinco primeros dedicados a la creación literaria (narración y poesía) y los cinco siguientes a los artículos, ensayos e investigaciones antropológicas. En cada caso, Sybila de Arguedas ha cotejado minuciosamente las ediciones previas (en libros, revistas y diarios), consignando variantes y proporcionando información complementaria. Con esmero encomiable, apoyándose en lo posible en las propias explicaciones redactadas por Arguedas en sus diversos escritos, anota los vocablos quechuas y los peruanismos.

El resultado es una edición pulcra y rigurosa, de gran utilidad filológica. Ningún autor peruano ha merecido hasta ahora una publicación integral tan

escrupulosa (sólo pondríamos cerca de ella las compilaciones de Eguren y Martín Adán, a cargo de Ricardo Silva-Santisteban); muy pocos han gozado de una atención similar dentro del ámbito latinoamericano.

Con relación a los tomos presentados, destaquemos la inclusión del inédito esbozo de novela *Se muda el sol*. Escrito después de *Todas las sangres*, aborda la transformación del campesinado andino. Con extraordinario vigor, como lo hiciera memorablemente Alegría en *El mundo es ancho y ajeno*, expresa el ideal de los indios de vivir en una comunidad. Los colonos del relato proyectan convertirse en comuneros: "Ahí será el pueblo Auquillo-marka: comunidad. ¡Comunidad he dicho! Cada cancha para cada natural comunero. Su casa de él, generación tras generación. Dios no se acaba, la tierra tampoco se acaba. (...) Ya no somos wakchas, animales de servicios. Ahora somos hombres, gente. El cielo nos mira sin vergüenza, los pájaros se asustarán de veras de nosotros. Eramos pertenencia; eso no es ser gente". (Tomo II, pp. 58-59).

Junto con el cuento inconcluso "El puente de hierro" (ya dado a conocer por la revista *Runa* en 1977), *Se muda el sol* conforma la sección Taller: privilegiada inmersión en el proceso —gestación, boceto— de la escritura arguediana.

Otros textos también permiten adentrarnos en el taller de Arguedas: el relato "Yawar (Fiesta)", aparecido en 1937 en la *Revista americana de Buenos Aires*; y los episodios "Mar de harina", difundido en 1966 por la revista uruguaya *Marcha*, y "El Pelón", recogido en 1969 por *Cuadernos semestrales de cuento*.

El primero es un "verdadero germen" de la novela *Yawar Fiesta* (1941), como apunta Sybila Arredondo (tomo I, p. 135); los otros dos "eran fragmentos del material que constituirían esa novela (*El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*) y que después fueron descartados por J.M.A." (tomo I, p. 262). Como estos tres textos fueron dados a la publicación por Arguedas, evidenciando pues un estado de composición diferente a los "borradores" de "El puente de hierro" y *Se muda el sol*, Sybila Arredondo los ha ubicado entre los cuentos, en el tomo I de las *Obras Completas*.

Al respecto, observemos que la novela póstuma de Arguedas, *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*, desnuda con brío impar el taller de Arguedas: sus capítulos resultan "hervores" con mucho de bocetos y fragmentos a

desarrollar, y sus diarios ventilan el designio creador y las dificultades de composición. Arguedas entendió que así, inconcluso y larvario, su libro adquiriría una fuerza expresiva extraordinaria, ya que transmitía la lucha demiúrgica con la palabra para retratar el caos apocalíptico del Perú actual, con el terrible punto final y la generosa rúbrica de su suicidio. Si bien no arribó a una estética de la plenitud de lo inacabado (al modo de *Trilce* XXXVI o los discutidos “Esclavos” de Miguel Angel), tampoco lo venció totalmente la frustración y la desesperación (recordemos a Kafka pidiendo la destrucción de sus relatos inconclusos e inconcluibles). Constituye un testimonio de impotencia —para escribir y para entender lo que estaba pasando en el país— que se resuelve en mensaje dramático, agónico, con una inversión cultural en la que la “visión andina” de la transformación social se impone sobre la “occidental”. Martin Lienhard ha interpretado cabalmente la significación de los *Zorros*, pero ha valorado con entusiasmo excesivo lo que, en lugar de un logro absoluto (como lo es *Trilce*), resulta una tentativa genial.

Los tomos compilados por Sybila Arredondo, como indicábamos arriba, ofrecen información complementaria de alto valor. Por ejemplo, la novela *Yawar Fiesta* se ve acompañada de anexos que contienen el primer capítulo —luego descartado en las ediciones posteriores— de la edición príncipe (1941), así como de una nota preliminar y el artículo “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú” (procedente este último de un número de 1950 de la revista *Mar del Sur*), escritos de Arguedas incluidos en la edición chilena de *Yawar Fiesta*, en 1968.

Estamos seguros que esta edición de sus *Obras Completas* favorecerá inmensamente el entusiasmo creciente por la lectura y el estudio de Arguedas, uno de los escritores latinoamericanos más y mejor analizados en los últimos años.

El conocimiento integral del narrador, poeta y antropólogo (Arguedas destacó en las tres facetas) deberá redundar en una visión totalizadora, ya que hasta ahora los especialistas han subrayado algunos aspectos en desmedro de otros. Esbochemos una lista de aspectos fundamentales, todos fascinantes y trascendentes, de la producción arguediana:

- a. Arguedas es el *forjador de peruanidad* (expresión acuñada por Víctor Andrés Belaunde, José de la Riva -Agüero y Raúl Porras Barrenechea), de mayor significación sociocultural hasta ahora (a pesar de la ausencia notoria de la Amazonia en su obra) en ese elenco mayor que integra con

el Inca Garcilaso, Ricardo Palma y Ciro Alegría. Desde la imagen del pequeño caserío andino hasta el complejo mural de "todas las sangres", Arguedas tomó cada vez mayor conciencia de la heterogeneidad nacional y del proceso de mestizaje, que él soñó armónico y sustentado en los "ríos profundos" de lo autóctono.

- b. Portavoz de las culturas dominadas y marginadas por la expresión "occidental", al defender su identidad y su capacidad de asimilación creadora, Arguedas encara un problema crucial del "Tercer Mundo" y las sociedades "tradicionales".
- c. Superación del mero regionalismo en beneficio de una significación de alcance nacional, continental y aun mundial.
- d. "Quechuización" del español con una eficacia artística muy superior a las páginas antecesoras de Guamán Poma de Ayala y Gamaliel Churata: encarnación verbal del mestizaje, respuesta al bilingüismo.
- e. Difusión y cultivo de la lengua y la literatura quechuas, poniendo énfasis en su riqueza intraducible.
- f. La entraña poética de Arguedas, tanto en prosa como en verso. Fundamentalmente lírico (de ahí su comunión espléndida con el paisaje, la canción y la danza, y la nostalgia impregnada de rasgos mágico-míticos), también acierta al templar las cuerdas épicas.
- g. Riqueza psíquica de sus protagonistas, de sensibilidad "dostoievskiana" o "vallejiana". Arguedas ha explorado como pocos en castellano los abismos tanáticos, hasta inmolarse.
- h. Arguedas es una de las cimas del realismo maravilloso americano, afín a Rulfo y García Márquez, por su cepa popular, y a Carpentier, por su enlace del mito con la revolución (con su posición socialista).
- i. Religiosidad honda, acrecentada en sus últimas obras: el mesianismo y el panteísmo andinos, pero también el "Dios de los pobres" que lo aproxima a la Teología de la Liberación.

(Dominical, 2 diciembre 1984)

ARGUEDAS Y LA GESTACION DE LA CULTURA NACIONAL

El reconocimiento de la obra de José María Arguedas como una de las expresiones mayores de la literatura hispanoamericana es cada vez más generalizado e intenso, a tal punto que podría afirmarse sin exageración que, durante la presente década (y recordemos, para el caso, que Arguedas falleció en 1969), ningún autor peruano ha logrado mejor que él vencer la "barrera" de la crítica nacional y concitar el interés internacional (de una manera que no deja de ser similar a la fama póstuma de Vallejo, y que contrasta con el "boom" del joven Vargas Llosa). Aquí deseamos relevar la aparición de tres obras consagradas a los múltiples aspectos de su personalidad, las cuales se suman a los libros publicados por editoriales extranjeras como Losada y García Cambeiro: una recopilación de textos sobre Arguedas, confeccionada por el investigador peruano Juan Larco,¹ y dos selecciones de artículos de Arguedas, preparadas por el crítico uruguayo Angel Rama.²

Los 19 artículos, 8 testimonios y 16 apuntes que conforman la *Recopilación de textos sobre José María Arguedas* constituyen una excelente introducción a la obra del autor de *Todas las sangres* (enriquecida, por otra parte, con una sección de declaraciones y ensayos de Arguedas). Homenaje coral entonado por peruanos, chilenos, cubanos, argentinos, uruguayos, salvadoreños, franceses, italianos, ingleses, etc., cuya consulta es verdaderamente imprescindible, dado que amplía y perfecciona el espectro proyectado por el homenaje de la *Revista Peruana de Cultura*.³ Limitándonos a sus principales contribuciones, mencionaremos los aportes de Antonio Cornejo Polar ("El sentido de la narrativa de Arguedas" y "Arguedas, poeta indígena"), Tomás

-
1. Juan Larco (compilador y prologuista). *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana, Eds. Casa de las Américas (Centro de Investigaciones Literarias, Serie Valoración Múltiple), 1976; 498 pp.
 2. Angel Rama (compilador y prologuista), *Formación de una cultura nacional indoamericana*, México, Siglo XXI Editores, 1975, 197 pp; y *Señores e indios (acerca de la cultura quechua)*, Buenos Aires, Arca/Calicanto Edit. 1976, 259 pp.
 3. *Revista Peruana de Cultura* núms. 13-14; Lima, Casa de la Cultura del Perú, diciembre, 1970.

G. Escajadillo ("Las señales de un tránsito a la universalidad", acerca de la manera cómo Arguedas asimiló y superó el indigenismo), Peter Biksfalvy ("Identidad y variedad en los planos narrativos de Arguedas"), José Luis Rouillón ("La otra dimensión: el espacio mítico"), Sara Castro-Klaren ("El duro oficio del creador", en torno a la composición de los cuentos), François Bourricaud ("El tema de la violencia en *Yawar Fiesta*"), William Rowe ("Mito, lenguaje e ideología como estructuras literarias", aplicado a *Los ríos profundos*), Emilio Adolfo Westphalen ("Del mito al testimonio: la larga marcha del Perú" y "La sustancia de la vida y la obra literaria", a propósito de la convergencia entre la experiencia vital y la expresión literaria de Arguedas, particularmente en el caso de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*), Alberto Escobar ("La guerra silenciosa de *Todas las sangres*") y Augusto Tamayo Vargas ("La piedra y la sangre: relieves").

En lo concerniente a las páginas de Arguedas, citemos la inclusión de escritos tan importantes como "La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú", "La narrativa en el Perú contemporáneo", "Razón de ser del indigenismo en el Perú" y "No soy un aculturado". Las observaciones y autocríticas que contienen estos documentos se tornan especialmente pertinentes si constatamos que existe una complementación armónica entre la conciencia creadora de Arguedas y la lectura razonada que tejen sus comentaristas. Las tesis nucleares que ha expuesto y demostrado la bibliografía crítica ya habían sido enunciadas inmejorablemente o, en su defecto, esbozadas tentativamente, por el propio narrador: sus coincidencias y divergencias con el indigenismo (las etapas de su aprendizaje dentro de esta tendencia y su personal maduración), sus relaciones con el realismo mágico, su dicotomía cultural y lingüística, su irredimible marginalidad y su actitud "realista" ante el lenguaje (y el arte). Arguedas postuló la unidad de toda su obra narrativa, coherentemente desarrollada desde las pequeñas quebradas andinas (y el correspondiente dualismo, más o menos esquemático, entre "mistis" e indios, costeños y serranos) hasta la totalidad de nuestro territorio (y la intrincada trama de la fusión de culturas, del mestizaje). Esgrimió con decisión su rol de agente de contacto entre la cultura dominante y la cultura indígena, entre el aparato oficial y la mentalidad popular; y no sólo en ensayos, también en poemas como "Llamado a los doctores", dedicado nada menos que a su gran amigo Carlos Cueto Fernandini, a la sazón Ministro de Educación. Igualmente desacreditó los ataques que le imputaban deficiencias estilísticas en varias de sus composiciones, definiéndose como "un indígena, no un indio" que había inaugurado la difícil senda de "quechuitar" el castellano (y la cultura colonizadora) y había arribado a su plasmación más cabal en *Todas las sangres*.

Esta fructífera correspondencia entre las reflexiones del creador y las interpretaciones de sus exégetas se perpetúa en los volúmenes compilados por Angel Rama, quien sustenta, primero, una interpretación global de toda la producción de Arguedas (escritos antropológicos, folklóricos y literarios) y proporciona, luego, un racimo de textos que refrendan dicha interpretación. Si el trabajo de Larco puede ser caracterizado como un excelente “estado de la cuestión” sobre el creador de *Agua*, las recopilaciones de Rama constituyen una antología mínima de las empresas antropológicas y folklóricas de Arguedas. En espera de la edición de las obras completas de Arguedas, el esfuerzo de Rama es crucial para acceder a una “visión panorámica”; como indica el propio Rama:

“proyecté un volumen destinado a recoger, equilibradamente, muestras de los diversos géneros por él (Arguedas) cultivados (desde el ensayo hasta la poesía en lengua quechua) entre los cuales yo encontraba estrecha afinidad y cuya reunión en una antología mayor pensaba que habría de proporcionar una imagen fehaciente del autor”.⁴

Desgraciadamente el plan original de Rama no logró concretarse mientras vivía el narrador, que gustoso colaboró desde 1967 en su confección, pero los 9 ensayos de *Formación de una cultura nacional indoamericana* (en su mayoría de apreciable extensión, muestras del rigor con que Arguedas cultivó su especialidad académica), sobre todo “Puquio, una cultura en proceso de cambio.- La religión local”, “Evolución de las comunidades indígenas” y “Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga” (este último escrito va acompañado de diecisiete láminas convenientemente elegidas), y los 44 artículos de *Señores e indios* (notas breves difundidas casi en su totalidad por periódicos) constituyen la plasmación del mismo, aunque ya no dentro de un solo volumen. Rama ha recogido en *Formación ...* los estudios antropológicos, y en *Señores e indios*, las contribuciones folklóricas; de acuerdo a su división de la producción de Arguedas, le resta ofrecernos un volumen antológico de la creación literaria (poemas y relatos).

Se advertirá que los esfuerzos de Larco y Rama son complementarios, a la vez que similarmente apoyados en una reflexión atenta sobre las diversas áreas del universo arguediano. La crítica predomina en el volumen de Larco,

4. *Formación de una cultura...* p. xxv.

y la lucidez de Arguedas ante los problemas sociales y culturales en los tomos de Rama, pero ambos ofician como bibliografía de consulta básica.

Por otro lado, el retrato que esbozan Larco y Rama sobre la trascendencia literaria de Arguedas coincide en lo sustancial: Larco llama "indianización" a lo que Rama denomina "transculturación". Para Larco, Arguedas padecía en forma eminente un drama espiritual (encarnado tanto en su vida como en sus personajes) en "secreta relación" con el drama de su pueblo, ubicado en el "centro mismo" de la gestación de la nacionalidad peruana:

"La conciencia escindida de Arguedas reproduce, de alguna forma, las escisiones, las fisuras de la realidad social. Toda la obra de Arguedas, todo su drama espiritual y humano —y en Arguedas, obra y vida son una y la misma cosa—, giran en torno a la superación de esta dicotomía, a la cancelación en y por la vida y el arte, de este antagonismo, aparentemente irreductible, entre el mundo del indio y el mundo de los otros, de los *mistis*".⁵

Este designio integrador lo condujo a Arguedas, según Larco, a superar las limitaciones de la tradición indigenista por medio de la "indianización o indigenización" y la "rebelión":

"La 'indianización' no es más que la acción de la cultura del dominado sobre la cultura del dominador. Es un primer puente tendido sobre el abismo que separa esos dos mundos. La manifestación de la vitalidad y del espíritu de un pueblo, de una cultura, cuya fuerza de expansión y de contagio es tanta que alcanza incluso a sus propios opresores".⁶

La "rebelión" obraría como "la única vía de realizar plenamente esa posibilidad, de abatir en el mundo los muros que impiden la fusión, en un solo impetuoso torrente, de todas las aguas que lo recorren".⁷

Angel Rama prefiere hablar de "transculturación": Arguedas no pudo menos que:

5. Larco *Op. cit.* p.9

6. *Ibidem* p.11

7. *Ibidem* p.13

“instalarse en la problemática de la transculturación desde el momento que opera a partir de dos culturas, una dominante y otra dominada, ya que ambas corresponden a muy distintas especificidades y situaciones. De ahí el papel protagónico que en su literatura fue conquistando, progresivamente, un determinado tipo de mestizo: aquel que podríamos llamar el heredero piadoso (en oposición al renegado), el que transporta a sus padres desde su universo a otro cumpliendo dentro de sí las trasmutaciones necesarias para permitirles la supervivencia.”⁸

En la presentación de *Formación...* Rama subraya cómo el narrador arguediano evolucionó del esquema social “maniqueo” de los primeros cuentos (*Agua*) a la realidad mestizada de una sociedad plural que empieza a explorarse desde la novela inicial (*Yawar Fiesta*), ocupando un lugar prominente dentro del tercer periodo del indigenismo, aquel que supo “realzar el papel central que cabe al ‘mestizo’ en la formación de la tantas veces ambicionada ‘nacionalidad integrada’ peruana”⁹; el asunto vertebrado, de sus ensayos etnológicos no sería otro que la caracterización del “estrato social mestizo” como “el único capaz de salvar algo de la herencia india en los difíciles trances de la aculturación”¹⁰ Arguedas necesitó, para poder valorar debidamente la validez y virtud de esta población mestiza, desprenderse de la idealización nostálgica del Tahuantinsuyo que persiciaban los indigenistas anteriores y:

“reconocer la cultura india mestizada poshispánica, lo que implicaba certificar una extraordinaria capacidad de adaptación por parte del pueblo quechua demostrada a lo largo de la Colonia. Esa plasticidad e inteligencia para preservar los valores claves a los que respondía su existencia e identidad era la que también le había permitido absorber ingentes contribuciones españolas (religión, trajes, instrumentos, cultivos, fiestas) reelaborándolas en el cauce propio tradicional”¹¹.

La singularidad de la trayectoria de Arguedas residiría en que persigue la transculturación en un dominio casi virgen: la expresión verbal. Rama explica este itinerario en el preámbulo a *Señores e indios*, sintetizando idéneamente su deseo de “quechuizar” el español y la elaboración de un habla

8. Rama, *Señores e indios*, p.14

9. Rama, *Formación de una cultura...* p.xvii.

10. *Ibidem* p. xviii.

11. *Loc. cit.*

artificial para sus personajes indios, y analizando perspicazmente algo que la crítica ha descuidado: la opción transculturadora por la forma novela, usual recurso expresivo de los dominadores (los quechuas sólo labran cantos y cuentos folklóricos), privilegiada manifestación del accionar burgués y la mentalidad urbana. Los conflictos de estilo y diseño de sus novelas reflejarían, entonces, la aventura de trasponer la sensibilidad indígena dentro de este género ajeno a su tradición y espíritu. De ahí la peculiaridad de Arguedas, si lo comparamos con los demás indigenistas:

“Su literatura es toda ella una demostración y comprobación de que es posible la fusión de las culturas. Pero esas operaciones no se sitúan sólo al nivel de los asuntos... ni sólo al nivel de los programas explicativos sino que funcionan en la literatura misma, en la escritura, en el texto. Sólo alcanzándosela allí, en el cuerpo mismo de la creación, se podría dar prueba fehaciente de la transculturación”¹²

Además de brindar aportes excelentes para el esclarecimiento de la personalidad creadora del autor de *El Sexto*, las recopilaciones de Larco y Rama tienen la virtud conexas de facilitarnos una visión más nítida de las tareas más urgentes que debería encarar la crítica arguediana. Entre ellas, descuellan dos: a) el cotejo integral de los diferentes escritos de Arguedas (ficciones, ensayos, antologías y ediciones anotadas, conferencias, cartas); y, b) el análisis detenido de su obra lírica (tanto de los poemas que difundiera en forma bilingüe como de los pasajes pertinentes de sus narraciones). A manera de hipótesis, arriesgamos que se comprobará así la cohesión magistral de Arguedas (todas sus páginas provienen del mismo foco generador) y la índole fundamentalmente lírica de su impulso estético.

“Singular” y “envidiable destino”, de acuerdo a las expresiones de Westphalen, el de Arguedas: condensar la problemática cultural de su país (de manera más dramática y lúcida que el Inca Garcilaso de la Vega) y conjugar espléndidamente el cultivo de la narración con el de la poesía (ser nuestro máximo narrador y uno de nuestros mejores poetas: la poesía, verdadero núcleo de toda su creación).

(En: *Runa*, Nº 6, Lima, Instituto Nacional de Cultura, noviembre-diciembre 1977, pp. 24-25).

12. Rama, *Señores e indios*, p.15

ARGUEDAS: MITO E IDEOLOGIA

Los diez años transcurridos desde la trágica muerte de Arguedas han servido para que se generalice el reconocimiento de su obra como una de las expresiones mayores de la literatura hispanoamericana. En ese lapso ningún autor peruano ha logrado mejor que él vencer la "frontera" de la crítica nacional y despertar el interés internacional, gozando una consagración póstuma largamente merecida. Una excelente muestra de ello es la investigación realizada por el crítico inglés William Rowe, quien después de haber recogido abundante material bibliográfico (1969) ha logrado plasmar un libro fundamental: *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas* (Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1979; 220 pp.).

Asimilando los importantes aportes de Cornejo Polar, José Luis Rouillon, Vargas Llosa, Sebastián Salazar Bondy, Leonidas Morales, etc., Rowe ha intentado exitosamente cumplir dos objetivos principales: desarrollar la "consistencia teórica" de las propuestas críticas formuladas hasta ahora y elaborar "una síntesis eficaz entre los distintos niveles y aspectos de la obra de Arguedas" (p. 14). Su exposición, a la vez que añade continuamente nuevos elementos de juicio, asume un tono "polémico" (en el sentido más alto de la palabra) con las opiniones vertidas por los críticos que le precedieron, especialmente con los que abordan los defectos o limitaciones de la producción arguediana. Entendamos: polemiza no con el afán de defender o atacar a nadie, sino con el deseo de esclarecer mejor el tema; por ejemplo, no quiere negar ni justificar los defectos, sino rastrear sus raíces profundas en la personalidad e ideología de Arguedas.

Trazando una clasificación de las opciones críticas esgrimidas por los estudiosos de Arguedas, Rowe distingue cuatro grandes direcciones: el Mito, el Lenguaje, la Ideología y la Historia. Su meta es integrarlas en una "síntesis eficaz"; sin embargo, desarrolla especialmente las dos primeras. La asunción de las estructuras míticas y la creación de un lenguaje —español "quechui-zado"— que exprese adecuadamente la cultura andina son analizadas extensamente, atendiendo a los cambios introducidos por cada nueva novela: proceso que encuentra su madurez en *Los ríos profundos* y *Todas las sangres*, registrando modificaciones significativas en *El Sexto* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

Pero la profundidad de la interpretación de Rowe reside en que logra interrelacionar el mito y el lenguaje como vehículos de la mentalidad andina

(aunque no se ventila el nexo esencial que hay entre mito y símbolo, como lo ha planteado Ernst Cassirer). En mayor medida, la trascendencia del libro de Rowe proviene de los lazos que establece entre lo mítico y lo ideológico, basándose en Lévi-Strauss, Hosbsbawn y Pereira de Queiroz. Por momentos, la exposición se torna excesivamente conceptualista, enjuiciando los relatos según su grado de claridad, coherencia y eficacia ideológicas; no obstante, Rowe atina a restaurar —aunque tenuemente— la especificidad estética del material estudiado. Un ejemplo: “las inconsistencias ideológicas de *Todas las sangres* no deben empañar la luminosidad de la obra de arte. Al contrario, la fuerza de esta novela radica en las incógnitas que plantea y deja abiertas y en las contradicciones —que son las de la realidad misma— que nos presenta” (p. 188).

Otro rasgo que singulariza el trabajo de Rowe es el amplio espacio que concede al rol de las canciones quechuas en los relatos de Arguedas. Resulta un gran avance para conocer el ingrediente poético, ciertamente medular en el genio creador de Arguedas. Lo cual nos hace recordar que los críticos prefieren insistir en los cuatro haces señalados por Rowe (en los últimos años, recordemos las páginas de Castro-Klaren, Angel Rama, Alejandro Losada, etc.), en lugar de dilucidar otros igualmente importantes, que nos trasladarían más bien a lo psicológico y a lo estrictamente artístico.

(Dominical, 16 setiembre 1979)

LOS ZORROS DE ARGUEDAS:

VISION ANDINA DE LA COSTA

Debemos al suizo Martin Lienhard (Basilea, 1946) un libro fundamental: *Cultura popular andina y forma novelesca-Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas* (Lima, Tarea y Latinoamericana Editores, 1982;

212 pp.) Sin duda alguna, se trata de uno de los mejores estudios dedicados a un escritor peruano. Uno de los pocos que realmente renueva, con aportes en gran medida definitivos, la visión de un libro poco o mal entendido (en este caso, la novela póstuma de Arguedas *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*) y, por medio de él, replantea con lucidez y hondura cuestiones básicas de la cultura peruana y la identidad nacional.

Hasta ahora la última novela de Arguedas había sido descuidada por la crítica, cuando no condenada por sus “defectos artísticos”, o reducida a un valioso documento biográfico y psicológico (ver las observaciones de Lienhard en las páginas 15, 21, 105 y 106). Lienhard la reivindica ampliamente como texto de gran factura estética, leyendo con penetración y rigor inusitados (acaso como nunca se ha analizado e interpretado una novela peruana) cada uno de los fragmentos de los Diarios y de los capítulos del Relato, relacionándolos en forma impecable con el contexto socio-cultural que les corresponde: el itinerario creador de Arguedas, el desarrollo del indigenismo y la narrativa peruana de la costa, las divergencias entre la literatura de raíces populares y la de corte “cosmopolita”, el hervidero humano de Chimbote, la inmigración de la sierra a la costa, la persistencia de la visión mágica y mítica, la pugna entre la cultura dominante y la cultura popular andina, etc.

Para ello, Lienhard no sólo se ha empapado de los escritos de y sobre Arguedas, así como de trabajos de historia, antropología y ciencias sociales, sino que ha vivido largas temporadas en poblados andinos, experimentando la vitalidad de la cultura popular andina, aproximándose a la comunión arguediana con ese mundo.

Eso le ha permitido detectar con más sagacidad que la crítica arguediana anterior la participación de ingredientes culturales andinos en los libros de Arguedas, particularmente en el más difícil de todos, *El Zorro...* Lienhard ha penetrado en el sustrato mágico y mítico mucho más que J.L. Rouillón, S. Castro-Klaren, A. Cornejo Polar o W. Rowe (señalemos que, hace poco, en una tesis de la U. Católica, F. Groismann ha desentrañado meticulosamente la dimensión mítico-mágica de *La agonía de Rasu-Ñiti*). También ha profundizado las relaciones entre literatura y transculturación: la composición heterogénea del Perú, su carácter “no orgánicamente nacional” (J.C. Mariátegui), y el desarrollo del indigenismo, en una línea abierta por A. Cornejo Polar y T. Escajadillo.

Por otro lado, se ha ido generalizando en los estudios sobre Arguedas (A. Rama, W. Rowe, A. Cornejo Polar, A. Escobar; en una tesis de la U.

Católica, J. Ortega enfoca con gran originalidad la conciencia artística de Arguedas y el drama del bilingüismo en *Los ríos profundos*) la conciencia necesaria sobre la lucha arguediana con el lenguaje, sobre su proyecto de “quechuizar” el español. Lienhard enriquece esta perspectiva, desplegando las correlaciones quechua-visión no occidental-cultura dominada-tradición literaria de corte oral-problemas técnicos de la novela (género occidental, urbano y burgués). Citemos un pasaje: “El paso del quechua al castellano no implica una simple traducción lingüística, sino la transición de un sistema cultural a otro no sólo diferente, sino históricamente opuesto: de un sistema predominantemente mágico-religioso y oral a otro dominado por la “racionalidad” y la escritura. Desde el punto de vista de la escritura, esto supone en primer lugar una ruptura con la oralidad (la civilización quechua era y es casi exclusivamente oral) y las formas narrativas correspondientes, para adoptar-adaptar el código de la escritura (occidental) y uno de sus vehículos actualmente privilegiados: la novela”. (p. 33)

Como resultado, *El Zorro...* aparece bajo una nueva luz, erigiéndose en un libro medular de las letras nacionales, el que mejor habría recogido y profundizado el legado indo-hispánico del Inca Garcilaso y, más aún, Guamán Poma. Sin titubeos, Lienhard sostiene que, dentro de la novela peruana, constituye “el intento de renovación más profundo, aunque no el más espectacular” (p. 58); lo de “espectacular”, por cierto, alude a Vargas Llosa, a quien se destinan algunos pasajes que lo confinan a la experimentación “cosmopolita”, burguesa, endeudada con la narración lineal decimonónica, por debajo del rompecabezas formal —fácilmente armable, por otra parte—. Las resonancias socioculturales de *El Zorro...* son tan complejas y ricas en proyecciones para el futuro que Lienhard no vacila en ubicar a dicha novela como “uno de los experimentos más destacados en la novelística contemporánea en Latinoamérica” (p. 139), el más notable ejemplo de “transculturación literaria latinoamericana” (p. 158).

El Zorro... se revela, entonces, como una “novela-límite... la primera de una serie nueva y todavía sin bautizar: una serie cuyos textos devolverán a las mayorías populares un papel activo, en vez de “aprovecharlas” en tanto que referente narrativo” (p. 9). Desde la perspectiva del Indigenismo, *El Zorro...* se impone, según Lienhard como “una etapa ulterior... documentada hasta ahora por esta obra única” (p. 15). Etapa ulterior puesto que invierte los términos de la narrativa indigenista: antes, los recursos literarios (de origen occidental) eran utilizados para abordar el mundo andino, asimilando con mayor o menor fortuna (“desde afuera” o “desde adentro”) la cosmovisión

andina. En *El Zorro*, en cambio, los recursos de la cultura popular andina transfiguran la escritura novelesca occidental, en el afán de brindarnos una visión andina de la urbe costeña: “*El Zorro* subvierte la misma base del sistema; lo occidental se mantiene en el uso del español y de la forma novelesca, pero veremos hasta qué punto estas dos normas se modifican y se “transculturán” por la irrupción de factores indígenas... ahora se trata de subvertir la cultura dominante a partir de la dominada, en el campo, claro está, de lo novelesco” (pp. 15-16).

Creemos que Lienhard, al apartarse de los juicios de corte biográfico o psicológico sobre la neurosis y el suicidio de Arguedas, se pasa al extremo opuesto, unilateralmente sociologizante e ideológico, con todo el riesgo de tornar un “fetiche” o un “mito ideológico” a Arguedas (como ocurre, en muchos casos, con Melgar, Heraud y, sobre todo, Vallejo, reducidos a símbolos “metafísicos” o “sociopolíticos”). Lienhard prefiere hablar de una “neurosis transindividual (p. 29): “El hecho de obrar en nombre de toda una compleja colectividad (cuyo núcleo son los que “saben cantar en quechua”) convierte al suicidio de Arguedas —cualesquiera que fueran sus causas “inmediatas”, si las había— en acto de significación supraindividual: es un acto de acusación contra un sistema político determinado” (p. 169). En realidad, deberíamos juntar la neurosis individual con su resonancia transindividual, asumiendo ambas dimensiones.

Por otro lado, el entusiasmo de Lienhard por *El Zorro*..., avalado por una descripción y una interpretación irrefutables (sólo mejorables en detalles), lo conduce a una valoración desmesurada de la calidad artística de *El Zorro*... Lienhard “justifica” todo lo que queda suelto, sin cuajar artísticamente, contraponiéndose a las propias declaraciones de los Diarios de Arguedas sobre sus limitaciones para retratar Chimbote. Es cierto que *El Zorro* es una novela excepcional; pero, más difícil e innovadora que *Los ríos profundos* y *Todas las sangres*, nos convence en tanto tentativa genial, no en cuanto logro pleno (habría que compararla con la plenitud artística de la ruptura de *Trilce* y varios libros de Martín Adán).

Sin embargo, Lienhard nos hace sentir como nadie que Arguedas encarna mejor que ningún otro escritor (Vallejo incluido) el drama peruano. No sólo sobresale como uno de nuestros dos mejores novelistas, al lado de Vargas Llosa; sino como uno de nuestros poetas mayores, al lado de Vallejo y Martín Adán.

(Dominical, 13 junio 1982)

LA LENGUA DE ARGUEDAS

El entusiasmo que despierta la obra de José María Arguedas, dentro y fuera del Perú, es creciente. En los últimos años se ha tornado un espacio privilegiado para la reflexión crítica sobre las relaciones entre literatura y sociedad. Más de una docena de libros y recopilaciones de textos críticos, centenares de artículos, etc. firmados por notables críticos peruanos y extranjeros, atestiguan la riqueza significativa de sus relatos, poemas y ensayos.

Celebremos un nuevo aporte crítico: *Arguedas o la Utopía de la Lengua* (Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1984; 250 pp.) de Alberto Escobar. Pieza fundamental en la renovación crítica de los estudios literarios y lingüísticos en el Perú a partir de los años 50, autor de enfoques esclarecedores sobre el proceso literario nacional y varias de sus figuras mayores (Vallejo, R. Palma, C. Alegría, verbigracia), así como sobre la realidad del multilingüismo en nuestro país, Escobar examina un aspecto poco analizado de Arguedas, el de la reelaboración de los recursos idiomáticos, nutrida por su condición de bilingüe quechuo-español.

Este aspecto ha sido mencionado una y otra vez por los críticos, orientados por las declaraciones del propio Arguedas sobre su deseo de "quechuitar el español". Angel Rama lo entronizó incluso como el proyecto creador básico de Arguedas, enaltecándolo como uno de los "experimentos" artísticos y culturales más osados y trascendentes de las letras latinoamericanas. Pero hasta ahora, que sepamos, nadie había tratado en detalle el tema, nadie había analizado extensamente las soluciones fonéticas, morfosintácticas y semánticas en la peculiar y memorable prosa de Arguedas. Dotado tanto para el análisis sociolingüístico como para el literario (y etnoliterario), Escobar ha asumido con acierto la difícil tarea.

Ponderemos el rigor metodológico de *Arguedas o la Utopía de la Lengua*. La conciencia teórica de Escobar está explicitada a cabalidad en su libro *La partida inconclusa*. Defensor de un sano "eclecticismo" que, aprovechando las contribuciones de los enfoques metodológicos existentes, atiende a los rasgos específicos del objeto estudiado, a sus diversas facetas y niveles analizables, acude en su estudio sobre Arguedas al "andamiaje filológico", las "técnicas históricas" (p. 14) y las nociones semióticas.

Escobar centra su trabajo en dos momentos de la escritura de Arguedas: 1) el inicial, encarnado en los cuentos "Aguá" y "Warma Kuyay"; y 2) el

final, manifestado en la novela agónica —en todos los sentidos de la palabra— *El zorro de arriba y el Zorro de Abajo*. Comienzo y término de una aventura verbal que Escobar ilumina con las apreciaciones sobre el problema de la lengua en el Perú, y la búsqueda de una escritura idónea para retratar la experiencia nacional, vertidas por Arguedas a lo largo de toda su existencia.

El “andamiaje filológico” le permite a Escobar cotejar las variantes introducidas en “Agua”, Warma Kuyay” y un pasaje de los *Zorros*; y, en general, manejar escrupulosamente los textos de Arguedas. Al respecto, destaquemos cómo difunde partes hasta ahora inéditas del importante artículo “Razón de ser del Indigenismo” y la primera versión —conocida por muy pocos— de “Warma Kuyay” (publicada, con el título de “Wambra Kuyay”, en 1933).

Las “técnicas históricas” lo impulsan a situar la obra de Arguedas con referencia al pensamiento social peruano, particularmente al de los años 20 y 30. Sobresale el balance de la huella de Mariátegui.

Las técnicas “semióticas”, en gran medida provenientes de A.J. Greimas, lo conducen a una laboriosa formalización del contenido de “Agua” y los *Zorros*. Las alusiones a Barthes, por otro lado, son menos técnicas, pero alimentan el diseño interpretativo del volumen. Por ejemplo, explican el título del libro; a modo de epígrafe del capítulo III, hallamos este pasaje de Barthes: “La utopía, desde luego no nos evita el poder: la utopía de la lengua es recuperada como lengua de la utopía —que es un género como cualquier otro” (p. 93).

Con gran acierto, Escobar pone de relieve que la utopía de la lengua arguediana moviliza una *co-presencia*: “la *coexistencia* o, más exactamente, la *copresencia* del castellano y el quechua en el texto. Digamos, para evitar malentendidos, que no aludimos a la circunstancia de que en unos o muchos pasos o páginas de sus libros aparezcan incrustadas palabras o expresiones de quechua, ni que algún actor (personaje) utilice de manera permanente, crónica o eventual, o alternativamente, párrafos tachonados con giros de la lengua nativa y otras locuciones que marcan el empleo de una u otra lengua. La *copresencia* que postulamos consiste, más bien, en una relación *tensiva*, constante, entre el quechua y el castellano, que puede detectarse ante la presencia de expresiones de ambas lenguas, o en ausencia de una de ellas, pero que está subyacente y genera un entramado singularísimo y de distinto signo”. (pp. 103-104)

Dicha copresencia se conjuga con “la noción de *copresencia* entre lo andino y lo costeño o no andino [...] Vale decir que la consistencia del lenguaje engrosa las nociones del espacio sociocultural y establece una tensión generadora” (pp. 71-72).

Permítasenos, ahora, formular algunas observaciones y reflexiones complementarias:

1. En varias ocasiones Escobar subraya elogiosamente la condición de Arguedas como “símbolo nacional” (p. 94) que “se propone como una catarsis colectiva” (p. 95); al respecto, recordemos también los rasgos nacionales que detectaba en Vallejo (cf. *Como leer a Vallejo*). Con tino Escobar entiende que no son equivalentes la experiencia artística y la social (pp. 67-68): por ello, nos gustaría que explicara de qué modo Arguedas (o Vallejo) encarna la experiencia peruana. Tenemos el antecedente de los “forjadores de peruanidad” (sobre todo, el Inca Garcilaso y R. Palma) propuestos por Víctor Andrés Belaúnde, José de la Riva-Agüero y Raúl Porras Barrenechea. ¿Qué es el Perú? ¿Arguedas no representa más bien una problemática general de los países andinos y aun de las culturas “marginadas” por la expansión “occidental”?
2. La noción de copresencia de Escobar debe vincularse con las reflexiones de Antonio Cornejo Polar, inspiradas en Mariátegui, sobre el Indigenismo como expresión de la heterogeneidad sociocultural.
3. Urge revisar la obra de Gamaliel Churata como antecedente de la búsqueda de una lengua “mestiza”.
4. Escobar hace notar los dos “votos” de Arguedas a favor del uso literario del español y del quechua, sin profundizar en el tema, aunque intentando defender la coherencia básica de Arguedas frente a estos “votos” aparentemente opuestos. (cf. pp. 173-174).
5. En forma certera Escobar compara la labor de Arguedas con el trabajo de lengua de Dante (pp. 98-101), pero, en cambio, no aclara por qué “la imbricación y asimilación del contexto sociocultural de su época sólo es comparable con las que desplegaron Dostoievsky y Brecht” (p. 94). ¿Por qué esos dos autores y sólo esos dos, habiendo varios ejemplos magníficos desde la Antigüedad?

6. Según Escobar, en Arguedas "la ideología del contraste cultural... empieza a devenir cada vez más conscientemente en conflicto clasista" (p. 138). Postura discutible, ya que la dualidad mayor en Arguedas nunca deja de ser cultural, aunque asuma heterodoxamente antagonismos clasistas.
7. Es cierto que los *Zorros* no deben ser encarados a partir de los géneros literarios "convencionales", pero sí es útil una formalización de los géneros literarios al modo de Emil Staiger, complementada con la diferenciación entre "sistemas literarios" diversos socioculturalmente.

(Dominical, 25 marzo 1984)

ARGUEDAS:

MITOLOGIA DE LA LIBERACION

En los últimos años la obra de Arguedas está despertando, dentro y fuera del país, un interés crítico creciente. Su capacidad para interpelar a los lectores, para significar la problemática de América Latina y en general de las culturas marginadas, la erigen en un lugar privilegiado —uno de los mayores— de la narrativa latinoamericana para el esclarecimiento crítico. Se suceden una y otra vez estudios de enorme importancia. Hace unos meses celebrábamos el capital trabajo del suizo Martin Lienhard sobre la última novela de Arguedas. Ahora queremos resaltar la notable interpretación efectuada por el venezolano Pedro Trigo: *Arguedas: mito, historia y religión* (Lima, Centro de Estudios y Publicaciones CEP, 1982; 277 pp.).

Trigo analiza *Los ríos profundos*, *Todas las sangres* y *El Zorro de Arriba...* desde una perspectiva religiosa, apoyándose en la Teología de la

Liberación. Y lo hace con una maestría tal que demuestra largamente la pertinencia de un enfoque teológico para el estudio de las obras literarias. Hasta ahora nadie que conozcamos había abordado con la suficiente preparación y penetración crítica el tema religioso en la literatura latinoamericana (algunos atisbos dedicados a la visión infernal en Sábato, Rulfo u Onetti no eran suficientes), como sí se ha hecho desde hace tiempo con las literaturas española, francesa, alemana, etc.

La mayoría de nuestros críticos no parecen reparar en la importancia que posee la dimensión religiosa para el pueblo latinoamericano, a pesar de las inteligentes observaciones que hiciera al respecto Mariátegui. Que sepamos, sólo el sacerdote José Luis Rouillón ha publicado artículos sobre aspectos religiosos en Arguedas y Martin Lienhard ha logrado comprender a cabalidad el aliento mítico-religioso de Arguedas. Los restantes estudiosos se aproximan al mito y a la religión en Arguedas con una mentalidad racionalista, sin los fundamentos necesarios en Antropología, Historia de las Religiones y Teología.

En cursos universitarios de la década del 60, Gustavo Gutiérrez, el gran teólogo de la liberación (en condición de tal le rinde homenaje Arguedas en los *Zorros*), uno de los intelectuales peruanos más hondos y brillantes, uno de los pocos realmente originales que ha producido el Perú contemporáneo, hacía presagiar un libro como el de Pedro Trigo. Gutiérrez estudiaba el tema religioso en grandes escritores (Camus y Sartre) y cineastas (Buñuel y Bergman), en una feliz alianza de la Teología y la Estética.

Ahora Trigo ha plasmado un trabajo monumental que merece ser citado al lado de los famosos estudios de Jacques Maritain, Hans Urs von Balthasar, Henri de Lubac (sobre Dostoievski), Romano Guardini, Charles Moeller (*Literatura del siglo XX y Cristianismo*) y George Steiner (sobre la religiosidad de Tolstoi y Dostoievski). Porque el libro *Arguedas: mito, historia y religión* sólo corresponde al capítulo IX de la segunda parte de su voluminosa tesis de doctorado sustentada en la Pontificia Universidad de Comillas. En los otros capítulos Trigo encara *La feria* de Juan José Arreola, *El Señor Presidente* de Miguel Angel Asturias, *Huasipungo* de Jorge Icaza, *Megafón* de Leopoldo Marechal, *Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez, *Juntacadáveres* de Juan Carlos Onetti, *El luto humano* de José Revueltas, *Hijo de hombre* de Roa Bastos, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Redoble por Rancas* de Manuel Scorza y *Al filo del agua* de Agustín Yáñez.

Nos gustaría ver publicada el resto de la tesis, porque la parte de Arguedas es excelente. Aunque sólo elige tres novelas y su objetivo central

es investigar cómo aparece retratada la institución eclesiástica, Trigo reconstruye tan bien todo el universo creador de Arguedas que termina haciendo una lectura integral de su obra y a la vez una revisión crítica de la bibliografía existente sobre Arguedas. Mejor que ningún crítico Trigo expone el mensaje central de Arguedas, siendo particularmente excepcional su interpretación de *Todas las sangres*. Además, en el caso de Arguedas la perspectiva de la Teología de la Liberación se ve ampliamente justificada porque la visión arguediana, como lo han reconocido los mismos Arguedas y Gutiérrez, tendía hacia las concepciones de la Teología de la Liberación.

Trigo hace notar que el tratamiento que hace Arguedas del mito americano es de índole religiosa: "El contenido del mito es la trascendencia humana, la comunión, la constitución de un reino de la libertad en la lucha contra el mal que nos acosa íntima y ambientalmente. La relación entre la purificación interior y la revolución social es en Arguedas profunda ya que el mundo tiene para él resonancias personales y la persona dimensiones cósmicas. Es la superación de la dicotomía materialismo-idealismo, individuo-masa, hombre-mundo. Su mito es la comunidad personalizante en comunión con la tierra. Mito es, pues, con otra palabra religión. Su opuesto sería el pragmatismo que conduce a un gigantismo desvalorizado que empujece al hombre y lo vacía". (pp. 27-28).

Trigo comprende que en Arguedas la "pregunta por lo religioso estaría incluida en la indagación de lo mítico", pero ocurre que si profundizamos en la naturaleza de los mitos constatamos que dicha naturaleza es fundamentalmente religiosa, en el sentido original de esta palabra: "la determinación fundamental sería la de religado: a la comunidad, a la tierra, al misterio fontal y envolvente. Esta religación lo constituye como un ser concreto que trasciende. De ahí la dignidad, como expresión de su nivel ontológico, y el respeto, como actitud relacional correspondiente". (p. 34). El mito nos lleva, entonces, a la dimensión religiosa que en *Todas las sangres* "es la que define más profundamente a los indígenas. Desde el comienzo aparecen como rastreadores de la voluntad de Dios". (p. 183). Arguedas vincula siempre al mito y a Dios con la vida y la liberación.

En varias ocasiones Trigo hace notar cómo los críticos no han percibido adecuadamente esta mitología de vida y liberación. Nada menos que Antonio Cornejo Polar, reputado especialista en Arguedas, recibe numerosas objeciones por su poca permeabilidad a lo mítico-religioso: "Cornejo opone lo etnográfico a lo sociohistórico. Por eso para él son actos inútiles. No así para

los personajes y la lógica de la novela. Estos actos tienen una inmensa eficacia a nivel humano precisamente porque no buscan una eficacia, porque son actos absolutos". (pp. 145-146). "Como problema de fondo su incapacidad (de Cornejo) para aceptar, a pesar de sus afirmaciones en contra, la dimensión mítica. Lo mismo que en *Los ríos profundos* —y en esto coincidía con Vargas Llosa— también aquí lo mítico no es para él algo genuino sino un subterfugio: el recurso a lo mágico-religioso sería sustitutivo de lo racional-vital". (pp. 152-153).

El libro de Trigo se ve enriquecido con un artículo especialmente escrito por Gustavo Gutiérrez: "Entre las calandrias", título que remite a un pasaje que también destaca Trigo, donde lo religioso ocupa un lugar central. En los *Zorros* Arguedas escribió: "Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra el de la calandria consoladora, del azote; del arrieraje, del odio impotente, de los fúnebres alzamientos, del temor a Dios y del predominio de ese Dios y sus protegidos, sus fabricantes; se abre el de la luz y de la fuerza liberadora invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria de fuego, el del dios liberador. Aquel que se reintegra". Trigo comenta: "Si este es el sentido de la obra de Arguedas, la religión está desde luego en su mismo núcleo. Y está como un debate. Y no un debate teórico sino un proceso histórico... Se trata, según sus palabras, del paso "del temor a Dios y del predominio de ese Dios y sus protegidos, sus fabricantes" al "dios liberador, Aquel que se reintegra"... El aporte de Arguedas a este cristianismo latinoamericano que se quiere liberador estaría en llevar ese anhelo de emancipación al seno de la religión". (pp. 30-31). Por su parte, Gutiérrez caracteriza el sueño arguediano de la "fraternidad de los miserables", y la oposición entre el Dios inquisidor (el de los ricos) y el Dios liberador (el de los pobres).

Ojalá que interpretaciones de esta calidad iluminen la religiosidad de autores como Eguren, Vallejo, Martín Adán, Valle Goicochea, Enrique Peña, Belli y A. Cisneros, o el tema religioso en las obras de R. Palma, González Prada, César Moro, Eielson, Vargas Vicuña, Vargas Llosa, Manuel Scorza (nos gustaría leer el capítulo de Trigo sobre *Redoble por Rancas*), Gregorio Martínez y César Calvo.

(Dominical, 14 agosto 1983)

ROLAND FORGUES:

EL PENSAMIENTO TRAGICO DE ARGUEDAS

Todo hace pensar que este año será el año de José María Arguedas. Hace pocos meses apareció el estudio fundamental de Martin Lienhard; dentro de poco, tendremos oportunidad de conocer el libro preparado por Alberto Escobar. Más aún, la Editorial Horizonte ha lanzado la oferta de pre-publicación de las *Obras Completas* del genial escritor. Bajo el cuidado de la viuda, Sybilla Arredondo de Arguedas, dichos volúmenes recogen toda la creación literaria (novela, cuento y poesía) debidamente compilada y anotada (con útiles datos y todas las variantes textuales), incluyendo material inédito o prácticamente desconocido.

Por otro lado, la misma Edt. Horizonte publicará en breve el voluminoso trabajo (más de 550 páginas en el ejemplar francés que hemos revisado) de Roland Forgues: *José María Arguedas, del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico (Historia de una Utopía)*. Precisamente en estos días Forgues (Francia, 1944) ha vuelto a visitar el Perú, entrevistando infatigablemente a narradores y poetas para un nuevo libro que proyecta sobre nuestra literatura, el cual se sumará a *La sangre en llamas* (1980), ese valioso racimo de artículos sobre relatos peruanos.

La contribución arguediana de Forgues es colosal. Producto de diez años de minuciosa investigación de todos los escritos de Arguedas, incluyendo la importante correspondencia con Manuel Moreno Jimeno (¿cuándo no Moreno Jimeno colaborando, entrañable y desinteresado, a que se conozcan mejor nuestras letras?). A la vez, fruto de provechosos viajes por el territorio nacional recreado por Arguedas.

Errores y carencias

- *Aparte del enorme interés que le despierta la obra de Arguedas, ¿qué le movió a realizar un estudio de tanta envergadura? ¿Descubrió deficiencias fundamentales en los estudios existentes?*
- Yo empecé a interesarme por Arguedas en 1968. Había muy poco escrito sobre él. Bueno, salió el famoso número de la *Revista Peruana de Cultura* y luego, sobre todo, el excelente libro de Antonio Cornejo Polar

Los universos narrativos de J. M. Arguedas. Pero el enfoque de Cornejo Polar es totalmente distinto de lo que yo he querido hacer: dar una visión general del hombre a través de la obra. Cornejo Polar analiza muy bien cada obra, una por una; mientras que yo trato de subrayar, al mismo tiempo, la continuidad y la cohesión de la obra de Arguedas, buscando captar, digamos, al hombre dentro de su obra y también dentro de su medio.

- *¿Arguedas como un signo de la nacionalidad peruana, de la problemática del país?*
- Puede ser, en cierta medida, porque en él se reflejan varios conflictos que aparecen en la sociedad peruana.
- *Observo que su trabajo no sigue la evolución de los libros, sino más bien los grandes núcleos temáticos y la lógica de un pensamiento, utilizando en cada capítulo citas de cualquier obra de Arguedas.*
- Así es. Trato de mostrar la continuidad y la progresión, valiéndome de todos sus escritos, incluso utilizando inéditos y textos desconocidos. Gracias a todo eso he podido ver en conjunto cuáles eran las principales motivaciones de la creación arguediana y, sobre todo, cuál era su mensaje. Eso era lo que me parecía fundamental, porque creo que se han dicho más cosas erróneas que justas sobre el mensaje ideológico de la obra de Arguedas.
- *¿Por ejemplo?*
- Ciertos críticos han dicho que era un revolucionario en todas sus etapas; lo han querido hacer pasar como un hombre de extrema izquierda. Creo que se trata de una forma de recuperación política, más bien.
- *Claro.*
- Y otros, por el contrario, han querido hacerlo pasar como un hombre de derecha. Y esto tampoco es verdad.
- *Por ejemplo, Losada afirma que es un burgués; hace poco, también, se ha publicado la tesis en que Domínguez sostiene que Todas las sangres es una novela reaccionaria.*

- ¡Ah, sí! He leído sólo su reseña sobre esa tesis. Conversando con Alberto Escobar, le dije que esa tendencia de querer hacer pasar a Arguedas por un escritor de la burguesía viene precisamente de Alejandro Losada. A pesar de que en muchos aspectos el análisis de Losada es bueno, sus conclusiones son erróneas. Estimo que Losada falla porque carece de una visión global de la obra de Arguedas.

- *¿A qué se debe esta polarización, hacia la izquierda y hacia la derecha? ¿El pensamiento de Arguedas es demasiado complejo? ¿No es ortodoxo ni coherente?*

- No es nada ortodoxo y no es nada coherente, en el sentido que nosotros otorgamos a la coherencia.

- *En el sentido cartesiano*

- Así es. Pero si se examina su evolución, se ve que su pensamiento es perfectamente coherente. Se inscribe dentro de una contradicción, que es la contradicción inicial que hay en Arguedas: pertenecer a un mundo y tratar de pertenecer a otro, al que no puede pertenecer. Hay una vinculación estrecha entre la escritura y el contenido de la obra arguediana. Creo que —y eso enaltece el valor de su obra— no se puede quitar un aspecto sin desvalorizar el otro.

Mito y tragedia

- *Juzgado desde la perspectiva actual, ¿cuáles considera Ud. que serían los mayores aportes de su estudio?. ¿Sigue cubriendo un vacío tan grande como el que Ud. encontró hace una década, o su esfuerzo se ve complementado por los libros que han aparecido en estos años y que están en vías de publicación?*

- Creo que sí. Fuera del excelente trabajo de William Rowe, que toca algunos aspectos que yo abordo, los otros trabajos, varios de ellos buenos, me parecen fragmentarios. Tratan aspectos particulares, sin integrarlos en una visión totalizadora de la obra de Arguedas —aclaremos aquí que, conversando con Forgues antes de esta entrevista, nos informó que no ha leído todavía el extraordinario libro de Martin Lienhard, él cual logra de modo notable integrar la lectura de una novela dentro de la producción total de Arguedas—. Para ello, he buscado un

método interdisciplinario, que se nutra de todos los campos de las ciencias sociales y las humanidades, capaz de abarcar los diversos aspectos de Arguedas.

- *¿Qué etapas reconoce en la evolución de Arguedas? Ud. estima que comienza vinculado al pensamiento dialéctico y culmina en un "pensamiento trágico".*
- En el último capítulo me refiero a cinco etapas que corresponden a momentos históricos definidos y a la publicación de cinco libros importantes: *Agua, Yawar Fiesta, Los ríos profundos, Todas las sangres* y *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*.
- *¿En qué sentido habla de pensamiento trágico?*
- Hablo de pensamiento trágico porque, a partir de *Todas las sangres*, Arguedas ya no cree en la posibilidad de una resolución de los contrarios y posterga esa posibilidad a la eternidad mítica. Ya no cree en la posibilidad de una transformación inmediata de la sociedad peruana.
- *Pero, ¿por qué el término "trágico", y no otro?*
- Trágico a nivel de pesimismo, de desesperanza.
- *¿También en el sentido griego, como una proyección catártica...?*
- Exactamente. Si se quiere, un poco la diferencia que se hace entre el héroe de novela y el héroe mítico.
- *Es decir, una vuelta al universo mítico. La novela recuperando raíces antiguas, anteriores al nacimiento del género novelesco. Raíces que la acercan al mundo de la épica y de la tragedia.*
- Totalmente. Por eso le concedo un capítulo al espacio mítico, al cual juzgo uno de los aportes principales de mi trabajo.

Humanismo y universalidad

- *¿Qué relieve le concede a Arguedas a nivel universal? ¿Qué interés puede tener para un lector no hispanoamericano?*

- Yo le concedo un relieve extraordinario. La obra de Arguedas no es únicamente la reivindicación del indio, de lo serrano, de lo andino o de lo peruano, si no que, en realidad, es la reivindicación del hombre.
- *De las culturas que están marginadas, del Tercer Mundo.*
- Incluso es un llamamiento a la resolución de los contrarios a nivel mundial; que yo denomino la tercera oposición. Arguedas difiere de otros autores hispanoamericanos, como Asturias y Carpentier, que han tocado temas similares. Es más vital, más sentido; su obra brota de lo más hondo del corazón. Un profundo humanismo que tal vez sea una limitación ideológica; un amor extraordinario al hombre que quizá le haya impedido a veces ver cuál era la realidad efectiva.
- *Un humanismo afín al de Vallejo.*
- Hay mucha relación entre Arguedas y Vallejo. Lo cual demuestra nuevamente que la obra de Arguedas es altamente significativa y no una obra aislada.

(Dominical, 22 agosto 1982)

EL PRINCIPIO Y EL FIN

En primer lugar, quisiera poner de manifiesto mi enorme complacencia por haber sido invitado a este panel para presentar el luminoso libro de Gustavo Gutiérrez titulado *Entre las calandrias—Un ensayo sobre José María Arguedas* (Lima, Instituto Bartolomé de Las Casas de Centro de Estudios y Publicaciones, 1990; 94 pp.).

He tenido la suerte de haber sido su alumno en la Universidad Católica, en 1967, en un curso en el que el R.P. Gustavo Gutiérrez mostraba sus dotes excepcionales para interpretar autores literarios y directores cinematográficos, y para plantear, a través de ellos, una problemática que nos llevaba a una visión profunda de la religiosidad. La religiosidad de un Dios vivo: el Dios de los profetas, el Dios que nos interpela como experiencia diaria; y no la de un Dios reducido a definiciones más o menos canónicas, o a conceptos de gran rigurosidad filosófica o metafísica.

Toda obra de arte —no podría ser de otro modo— es, de alguna manera, una cristalización de la experiencia humana. Y lo es particularmente, con una intensidad y una hondura extraordinarias, cuando se trata de creadores para los que, como acaece en el caso de Arguedas, escribir o crear es una expresión de la sangre, un acto de vida.¹ Por eso, reflexionar sobre una obra de arte-vida bien puede convocar una dimensión religiosa entendida en profundidad; porque en el centro mismo de la búsqueda del Absoluto, de la búsqueda de la esperanza, o de la búsqueda de la justicia, para el exégeta que percibe a Dios en la experiencia viva, habita la religiosidad, aunque se trate de un autor que no la asuma explícitamente.²

1. En su penetrante y hermoso prólogo a *Entre las calandrias*, Washington Delgado subraya que, para Arguedas, escribir palabras no era un mero acto literario, de técnicas literarias; sino que era estampar sangre, vida. Su producción literaria no lo era en tanto cumplía con las nociones de la teoría literaria contemporánea, que enfatizan la “organización autotélica”, la “autonomía” de la “realidad verbal”, la “función poética”. etc.; sino en tanto que atinaba a ser vida.

2. Atinadamente aborda el punto W. Delgado: “Puede parecer extraño que la ciencia teológica sea un apoyo excelente para realizar una buena crítica literaria. [...] quiero afirmar algo que puede servir de explicación previa: José María es un escritor religioso.

Se comprenderá, entonces, que *Entre las calandrias* constituye una exégesis de una obra literaria, con muchos aciertos inclusive en el mero plano de la crítica literaria (capaz de alumbrar el Sentido global del universo arguediano, aunque no se detenga en el análisis de los recursos o los componentes de su lenguaje literario); pero una exégesis cuyo meollo es teológico, cuya óptica de fondo es teológica. Se trata de un magnífico ejemplo de un ensayo teológico que no resulta una reflexión en sentido estricto sobre la fe o sobre los dogmas; sino sobre la experiencia de testigos privilegiados de la condición humana. Un ensayo sobre un autor como Arguedas, tan rico para retratar la religiosidad del mundo andino, y que explícitamente abordó el problema de Dios y la religión en sus libros, en especial en *Los ríos profundos*, *Todas las sangres*, *Katatay* y *El Zorro de Arriba y el Zorro de abajo*.³

Hecha esta aclaración, también se comprenderá que me sienta abrumado, gratamente abrumado, por haber sido elegido para conformar un panel que tiene como misión presentar un nuevo libro de quien brilla como un auténtico guía a nivel internacional, un intérprete que sabe enriquecer mucho la visión del Cristianismo, aplicándola fructíferamente en comentarios como los que ha dedicado, en los últimos años, al Libro de Job, al Padre Las Casas y, ahora, a José María Arguedas.

La profundidad de los libros de Gustavo Gutiérrez procede, en gran medida, de la sintonía que existe entre su perspectiva teológica y los temas elegidos en ellos. Esto puede comprobarse de nuevo en el caso de Arguedas. Expliquémonos: la Teología de la Liberación de Gustavo admite antecedentes seculares, una larga y muy rica tradición en la que figuran varios de los exponentes más importantes que ha producido la cultura peruana. Hay hilos profundos que comunican el mensaje más humano y vigente sobre la patria y sobre lo que un personaje de *Todas las sangres* apodó la "fraternidad de

[...] no militaba en una iglesia concreta, no tenía una fe religiosa íntima, ni siquiera creía en Dios. Y, sin embargo, es un escritor religioso.- Hay escritores que son religiosos y escritores que no lo son, independientemente de sus convicciones personales. [...] César Vallejo y José María Arguedas se apartaron de la iglesia católica y no asumieron ningún otro credo, pero ambos son religiosos. [...] Puede ser una religiosidad sin Dios, pero tiene un centro divino: la angustia íntima y el intenso amor al prójimo." (pp. xiv-xvi).

3. Un paradigma del enfoque teológico aplicado a creadores literarios sigue siendo *Literatura del siglo XX y Cristianismo* de Charles Moeller. En su curso de 1967, Gustavo nos recomendaba su lectura.

los miserables”, vertido por voces centrales de la peruanidad: hilos que entretejen los reclamos de un tratamiento de la religión más adecuado, así como la esperanza en el futuro del Perú, del Inca Garcilaso de la Vega; las denuncias más explícitas aún, vehementes, desgarradoras, de Guamán Poma de Ayala; y el impacto de las ideas del Padre Las Casas en Cieza de León y otros cronistas. Ahí tendríamos una primera etapa de testimonios que anuncian una línea de compromiso con nuestro pueblo y con el proyecto nacional, en la que la religiosidad no está ausente ni mucho menos, que en este siglo han sabido desplegar José Carlos Mariátegui, César Vallejo y José María Arguedas. Existen varios nexos entre el Inca Garcilaso y algunos de los autores mencionados, así como entre Guamán Poma y algunos de ellos; y, por supuesto, de manera más patente y significativa, entre Mariátegui y Vallejo, entre Mariátegui y Arguedas, y entre Vallejo y Arguedas. Hay un mutuo entenderse entre ellos. Y uno de los hilos fundamentales radica en su visión de lo religioso como aliento liberador del pueblo, de los pobres, de los marginados. Lo cual calza con la Teología de la Liberación de Gustavo Gutiérrez.

Por todo lo expuesto, *Entre las calandrias* se yergue como uno de los comentarios más esclarecedores y penetrantes que haya merecido hasta ahora la obra de Arguedas, a la vez que representa un paso importante en la aplicación de la óptica teológica de Gutiérrez a la gran tradición de la cultura peruana. Confiamos en que Gustavo seguirá entregándonos nuevas calas sobre otros escritores peruanos, ya que el enfoque teológico tal como él lo practica ayuda a comprender mejor a los grandes intérpretes de nuestra nacionalidad.

Conviene aclarar que Gutiérrez no comete el error de forzar los textos analizados para que concuerden con sus elaboraciones teóricas. Exégeta ejemplar, comentarista fino y riguroso, Gustavo respeta en toda su complejidad y especificidad la obra de Arguedas, sin obligarla a calzar con una metodología de análisis o con teorías previas. Sabe adaptarse al autor, a cada uno de los textos dentro de una trayectoria dinámica y heterogénea como es la de Arguedas. Y lo hace con un dominio formidable de la bibliografía, realizado por la honestidad con que reconoce los aciertos de los trabajos publicados (incluyendo los antecedentes de una mirada teológica sobre Arguedas: José Luis Rouillón y Pedro Trigo) al trazar el “estado de la cuestión” que enmarca el aporte que está presentando. Ostenta, pues, la doble virtud de todo gran crítico, ya sea literario, historiográfico, filosófico o teológico: por un lado condensa las contribuciones previas, uniéndolas con una lucidez tal que las alumbra y enriquece, haciéndolas decir mucho más que lo que dicen solas,

aisladas; y, por otro lado, aporta observaciones nuevas, una interpretación propia, siendo ésta admirablemente esclarecedora de un autor con el que Gutiérrez posee honda empatía. El propio Arguedas, en *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*, sella su comunión con Gutiérrez, al sostener que Gustavo se parece a los dos Zorros: a ese diálogo entre Arriba y Abajo, entre Hanan y Hurin, del cual debería brotar la unión de todas las patrias, de todo ese mosaico que es el Perú.

“Vallejo era el principio y el fin”

En segundo lugar, quisiera formular algunas consideraciones generales para entender a cabalidad la mención de Vallejo en el texto del “¿Último Diario?” (dentro de *El Zorro de Arriba...*) que le ha servido a Gutiérrez de “hilo conductor” para componer *Entre las calandrias*.

Veamos ese texto clave:

“Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra el de la calandria consoladora, del azote; del arriaje, del odio impotente, de los fúnebres alzamientos, del temor a Dios y del predominio de ese Dios y sus protegidos, sus fabricantes; se abre el de la luz y la fuerza liberadora del hombre de Vietnam, el de la calandria de fuego, el del dios liberador. Aquel que se reintegra. Vallejo era el principio y el fin.”⁴

El reintegrarse, fusionando el principio y el fin, está ligado a la mención de Vallejo. De ahí que resulte capital explicar dicha mención. La explicación veremos que sirve de refuerzo y complemento al ensayo de Gutiérrez, sintetizado así por él mismo:

“Tomando como hilo conductor este texto del *¿Último Diario?* quisiéramos hacer algunas reflexiones sobre la obra y el testimonio personal de Arguedas. Más concretamente, se tratará de atinencias a propósito de la utopía (o el mito) y de las esperanzas de José María en relación con la marcha histórica del pueblo peruano, sobre las condiciones personales y nacionales requeridas para una auténtica liberación de los oprimidos; y finalmente acerca de la presencia en todo ese proceso, y en su propia vivencia

4. Arguedas, *Obras completas*, tomo V, p. 198.

personal, de lo que Mariátegui llama el factor religioso. Observaciones breves, que sólo pretenden recordar una problemática y tal vez señalar algunas pistas por las que sería necesario transitar con más detenimiento en el estudio de una obra de complejo y plural significado.”⁵

Arguedas posee una comunión con Vallejo mucho mayor que la que se ha señalado hasta ahora. Al escribir “Vallejo era el principio y el fin”, y encuadrar esa frase dentro del texto arriba citado en uno de los núcleos mayores de *El Zorro de Arriba* y de todo su mensaje creador, Arguedas trasunta un conocimiento profundo (propio de la clarividencia de las almas afines, cuanto más si éstas pertenecen a artistas geniales) de la obra de Vallejo.

En esa frase Arguedas no sólo está aprovechando la fórmula teológica de raíces bíblicas (sobre todo, Apocalipsis, 1,8) de Dios como el Alfa y la Omega, el principio y el fin; sino que está reescribiendo un verso central del poema *Telúrica y magnética*, en el que Vallejo, desde Europa, proclama sus raíces andinas, la fuerza telúrica del Ande como el polo magnético de su corazón:

“¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo,
y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!”⁶

Nos referimos al verso 60 de dicho poema:

“¡Indio después del hombre y antes de él!”

Se trata de un verso comentado por muchos estudiosos, siendo Roberto Paoli el que ya dejó establecida, hace un cuarto de siglo, la línea de lectura más adecuada:

“el mundo redimido del futuro se colorea en Vallejo de nostalgia: nostalgia de un mundo arcaico, en parte observado y en parte soñado, que asume ora la forma del Perú eterno (incaico-andino),

5. Gutiérrez, *Entre las calandrias*, p. 7.

6. Son los versos 47-48 según ha establecido acertadamente Raúl Hernández Novás, en : Vallejo, *Poesía completa*, La Habana, Casa de las Américas y Procultura-Lima, 1988; pp. 254-256. Todas las otras ediciones no separan bien los vv. 24 y 25; conforme puede notarse en el original mecanografiado (Vallejo, *Obra poética completa*; Lima, Francisco Moncloa Edts., 1968; p. 298), Vallejo sí los separó.

ora la de la Rusia del trabajo, ora la de la España popular. Es el mundo del Espíritu, anterior a la caída y posterior a la redención; que el poeta siente sobrevivir dentro de sí [...] El Perú, en cuanto origen edénico y único tiempo posible, en cuanto salvación doméstico-agreste, [...] contrapuesto al *destiempo* doloroso del 'presente' adulto del valle de la caída y del exilio; y, en un poema como *Telúrica y magnética*, es[...] objeto de un himno arrebatado, místico, de triunfal celebración, por el cual la tierra andina, con su cielo, sus plantas, sus animales y sus humildes habitantes, desfila en figuración majestuosa, de una majestad conferida no sólo por su inmensa virginidad natural, sino también por la inocencia y la humildad del idilio edénico que acoge. Es la sede de lo 'eterno' soñado: un 'eterno' pobre y riquísimo, humilde y majestuoso, inocente y feliz; y riquísimo, majestuoso, feliz precisamente por pobre, humilde, inocente. [...] *indio después del hombre y antes de él*. Este es el verso-clave de todo Vallejo. Es una antítesis temporal en la que los dos términos antitéticos se anulan en lo eterno [...] El indio, ejemplar del hombre cual fue y cual tornará a ser, y, en cuanto símbolo del hombre como debe ser, se contrapone al hombre como es (el individualista antropoide). Si tenemos presente *Nostalgias imperiales, Tungsteno, Gleba, Los mineros* —para el hombre como fue—; *Rusia en 1931, salutación angélica, España...* —para el hombre como tornará a ser—: un solo modelo de superior humanidad simbolizado por el indio con sus virtudes y sus valores. La Masa fue y será compuesta de hombres como los indios."⁷

El *indio* como el hombre que fue y como el hombre que será: el que se reintegra ⁸. Modelo eterno —Alfa y Omega— en tanto modelo de vida comunitaria, simbólicamente previa a la caída en el individualismo de la propiedad privada de los medios de producción, en el individualismo egoísta; y simbólicamente posterior a la calandria de fuego entonada por la fraternidad de los miserables, el dios liberador que suprime el individualismo egoísta y restaura el *hombre-masa* de Vallejo, el hombre que volverá a vivir como el

7. Roberto Paoli, estudio introductorio a: Vallejo, *Poesie*; Milán, Lerici, 1964; pp. clxxxi-clxxxii. (La traducción es mía).

8. En el texto citado de Arguedas el que se reintegra es el propio Dios. Más que la resonancia del mito de Inkarrí, debemos percibir lo que postula Gutiérrez: "No el consuelo que adornece, sino el que libera y que todo lo ilumina y enciende. No el Dios inquisidor, falso además puesto que tiene 'fabricantes', sino el Dios liberador. 'Aquel que se reintegra'. Que se reintegra a la vida de Arguedas y a la de su pueblo." (p.7). De la alienación religiosa al Dios de la vida, vivido según el modelo indígena de la existencia telúrica y comunitaria.

indio antes de la caída. El indio, pues, como paradigma de la existencia comunitaria en comunión productiva con la naturaleza; una naturaleza sacralizada, como veremos luego. El trabajo del campesino andino como plasmación privilegiada de lo que Vallejo, en *Rusia en 1931*, llamó la “estética del trabajo”: un pueblo que celebra jubiloso el trabajo colectivo, asumiendo cabalmente que el trabajo es lo que nos humaniza, nos construye como hombres en diálogo con una naturaleza sacralizada.

Al respecto, conviene recordar que destacados intelectuales de los años 20, entre ellos Mariátegui, Hildebrando Castro Pozo, Luis E. Valcárcel y Gamaliel Churata, habían enaltecido la organización andina del ayllu como compaginable con el ideal socialista (un libro muy leído entonces fue *El Imperio socialista de los Incas* de Louis Baudin). Dentro de ese contexto se sitúa el verso de Vallejo; y Arguedas, por su parte, en diversas ocasiones ha reconocido sus deudas con Mariátegui y este tipo de alusiones.

Para comprender por qué Arguedas escribe “Vallejo era el principio y el fin”, personificando en Vallejo un mensaje andino desplegado a lo largo de los siglos; tengamos en cuenta que, para Arguedas, si Vallejo era “el intérprete inmortal del dolor humano”, lo era en cierto modo por sus raíces andinas: “en ninguna parte el dolor es acaso más hondo y diverso ni más poderoso y fecundo que en nuestra patria.”⁹ Sin duda, en estas afirmaciones de Arguedas resuena el conocido dictamen de Mariátegui:

“Vallejo es el poeta de una estirpe, de una raza. [...] lo fundamental, lo característico en su arte es la nota india. [...] Uno de los rasgos más netos y claros del indigenismo de Vallejo me parece su frecuente actitud de nostalgia. Valcárcel, a quien debemos tal vez la más cabal interpretación del alma autóctona, dice que la tristeza del indio no es sino nostalgia. [...] Vallejo tiene en su poesía el pesimismo del indio [...] Este pesimismo se presenta lleno de ternura y caridad. Y es que no lo engendra un egocentrismo, un narcisismo, desencantados y exasperados, como en casi todos los casos del ciclo romántico. Vallejo siente todo el dolor humano.”¹⁰

9. Arguedas, “En el trigésimo aniversario de la muerte de Vallejo”; en: *Amaru*, Lima, abril-junio 1968, núm. 6, p. 95

10. Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Biblioteca Amauta, 1970; 18 ed.; pp. 308-313.

Sin embargo, resulta imperativo aclarar que Vallejo no puede reducirse a portavoz de “una raza” o del mundo andino. Así como Arguedas no admitía que se lo calificara de indigenista, si se reducía el Indigenismo al retrato de la masa indígena, dado que su propósito era retratar a indios, mestizos y blancos, a pongos y mistis, al Zorro de Arriba y al Zorro de Abajo, a todas las sangres que corren por las venas del Perú; así, Vallejo se yergue como el poeta de todas las patrias del Perú y, más aún, de la Masa universal. No sólo fue un mestizo biológico (lo que, en última instancia, resulta secundario); sino que supo sentirse andino y, a la vez, universal. Es un poeta que aspira a un momento en el que no haya divisiones, en el que no haya ningún tipo de fronteras: un poeta de todas las sangres. También por eso es el autor que alumbra el paso de una época a otra, de una calandria a otra.

Por otra parte, sería muy fácil rastrear en la obra de Vallejo los distintos temas que Gutiérrez sabe espigar en Arguedas, en particular la opción por la fraternidad de los miserables, por los pobres, por los desposeídos, por los “desgraciados” como se titula uno de los poemas más famosos de Vallejo. Todo lo cual está en Vallejo desde su primer poemario, acentuándose en los poemas escritos en Europa. Y está entrelazado, de una manera u otra, con el abandono de una religiosidad que se muestra inoperante ante “Los heraldos negros” que agobian al ser humano (véase, por ejemplo, “El pan nuestro”, “Los dados eternos”. “La cena miserable”, “Absoluta”, “La de a mil”. “Los anillos fatigados” y “Espergesia”, en *Los heraldos negros*), en aras de una visión liberadora que sacraliza lo humano en este mundo, que opta por un compromiso eficaz con el prójimo. Ya lo da a entender este pasaje de “El pan nuestro”:

“Se quisiera tocar todas las puertas,
y preguntar por no sé quién; y luego
ver a los pobres, y, llorando quedos,
dar pedacitos de pan fresco a todos.
Y saquear a los ricos sus viñedos
con las dos manos santas
que a un golpe de luz
volaron desclavadas de la Cruz”

Y, dentro del mismo *Los heraldos negros*, estos versos del poema “Líneas” anuncian el nuevo Evangelio de “la voz del Hombre”, con otro Jesús (Salvador), esta vez completamente terreno:

“Hay tendida hacia el fondo de los seres,
un eje ultranervioso, honda plomada.

¡La hebra del destino!
Amor desviará tal ley de vida,
hacia la voz del Hombre;
y nos dará la libertad suprema
en transubstanciación azul, virtuosa,
contra lo ciego y lo fatal.

¡Que en cada cifra lata,
recluido en albas frágiles,
el Jesús aún mejor de otra gran Yema!”.

El evangelio terreno de Vallejo lleva a un extremo heterodoxo uno de los dogmas principales del Cristianismo: el misterio de la Encarnación ¹¹. Si Dios se ha hecho hombre, si ha asumido su Creación hasta el punto de participar a plenitud de ella haciéndose hombre, Vallejo extrae una especie de corolario humanísimo: entonces, la humanidad es sagrada, la Creación es sagrada, esta vida y este mundo son sagrados.

En ese “corolario” incidió no poco el legado del mundo andino en el que Vallejo transcurrió sus primeros años. Ese Ande heredero de una religiosidad panteísta, hondamente telúrica; huellas claras de esa religiosidad animan el poema “Las piedras” y la sección “Nostalgias imperiales” de *Los heraldos negros*.

La religiosidad andina es más patente en la sensibilidad de José María Arguedas, tan nutrida de lo “mágico” y lo “mítico”, a pesar del impacto (en su mentalidad, que no en su sensibilidad) de las ideas del ateísmo y la “alienación religiosa”. Citemos, como ejemplo, estos versos arrebatados, febriles, de su “Oda al Jet”:

“¡Abuelo mío! Estoy en el Mundo de Arriba,
sobre los dioses mayores y menores, conocidos y no conocidos.
¿Qué es esto? Dios es hombre, el hombre es dios.
[...]

11. El centro de la obra de Vallejo, según Rafael Gutiérrez Girardot, tiene que ver con este punto: “esta experiencia existencial de la orfandad no se reduce en Vallejo al aspecto biográfico. Este es más bien el punto de partida que no lleva a un lamento, sino a la pregunta última por el papel que tiene —o que ya no tiene— Dios en el mundo; no a la pregunta de si Dios existe, si no a la pregunta de si Dios efectivamente se hizo hombre, de si Dios es redentor, de si Dios, en suma, llegó en verdad a ser Cristo Jesús.” (en: Vallejo, *Obra poética*, edición crítica coordinada por Américo Ferrari; Madrid-París, Archivos de la ALLCA XXe., Siecle, 1988; p. 515).

Bajo el suave, el infinito seno del "jet"; más tierra, más hombre,
más paloma, más gloria me siento; en todas las flores del
mundo se han convertido mi pecho, mi rostro y mis manos.
Mis pecados, mis manchas, se evaporan, mi cuerpo vuelve a la
dulce infancia.

Hombre, Señor, tú hiciste a Dios para alcanzarlo, ¿o para qué otra
cosa?

Para alcanzarlo lo creaste y lo persigues ya de cerca.

[...]

Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo, Dioses Montañas,
Dios Inkarrí: mi pecho arde. Vosotros sois yo, yo soy
vosotros, en el inagotable furor de este "jet".

[...]

Al Dios que te hacía nacer y te mataba lo has matado ya, semejante
mío, hombre de la tierra.

¡Ya no morirás!"¹²

Se trata de un pasaje capital en Arguedas para trazar el paso del dios de la
"alienación religiosa" al hombre-dios liberado.

En el caso de Vallejo debe agregarse la influencia de poetas y pensa-
dores, con Nietzsche y Whitman a la cabeza, que con tono de Evangelio y
de Apocalipsis celebraban la materia, el cuerpo y el mundo. Una influencia
ya actuante desde sus años trujillanos; a la que se sumó la "utopía" de Marx
y sus seguidores, en sus años europeos. Precisamente el mayor guía intelectual
que tuvo Vallejo en el Perú, Antenor Orrego, gustaba de ese derrotero¹³.

De acuerdo a ese "corolario" de la Encarnación, con probables ecos del
panteísmo andino, Vallejo traslada al plano humano, a este mundo, las virtudes
teológicas: fe, esperanza y caridad. Sacraliza la vida, la naturaleza y el trabajo
no alienante. Acentúa la opción preferencial, que hay en la prédica de Cristo,
por los débiles, por los desposeídos, por los pobres, por toda clase de seres
marginados o despreciados desde los que Dios (solidario con ellos) nos in-

12. Arguedas, *Obras completas*, tomo V, pp 241 y 243.

13. En una carta dirigida a Vallejo el 6 de julio de 1926, Orrego asevera enfáticamente: "la vida es sagrada porque toda ella es un proceso de auto-revelación y de auto-conocimiento, y revelándonos a nosotros mismos revelamos también una parcela del mundo y esto es la manifestación de Dios. Somos pues la Divinidad, Dios cada uno de nosotros. Un Dios personal, aparte del Cosmos y de la vida es absurdo, es necio. Por lo menos, yo no puedo imaginármelo, sin repugnancia." (Orrego, *Mi encuentro con César Vallejo*; Bogotá, Tercer Mundo Edts., 1989; pp. 30-31).

terpela. Por eso, el marxismo de Vallejo brota teñido de expresiones bíblicas y entonación religiosa, propenso a erigir una variante revolucionaria de la Comunión de los Santos y de la Iglesia (Cuerpo Místico de Cristo, Madre y Maestra) en sus páginas sobre la Rusia bolchevique, la España miliciana y el “Indio después del hombre y antes de él”. Todo esto llega a su expresión culminante en el poemario *España, aparta de mí este cáliz*, lleno de resonancias de los Evangelios, el Apocalipsis, Isaías, Jeremías y otros profetas, al servicio de una visión marxista de la utopía revolucionaria de la Masa.

Citemos dos poemas en los que Vallejo aborda explícitamente el dogma de la Encarnación y lo rehace dentro de su humanismo liberador. En “Lomo de las Sagradas Escrituras” (publicado en 1927) podemos leer: “Hombre, en verdad te digo que eres el HIJO ETERNO” y “el verbo encarnado habita entre nosotros”. En “Terremoto” (escrito en los años 30) alude a San Atanasio, el gran defensor del dogma de la Encarnación contra Arrio (el arrianismo veía en Jesús sólo a Dios, negando que hubiese sido verdaderamente hombre) y a San Hermenegildo, quien hizo que España dejara de ser arriana y se volviera “católica, apostólica y romana”; nótese que la divinización de lo humano y la sacralización de lo terreno supone un terremoto que reordena el todo y la parte (además de la posible resonancia de las teofanías acompañadas de rayos o temblores, entre ellas la muerte de Cristo en la Cruz, punto culminante de su Encarnación como hombre).

Compartiendo el legado de la cultura andina y el ideal socialista, además de la educación cristiana, no nos debe llamar la atención que Arguedas arribara a una postura afín a la del Vallejo de *Poemas humanos* y, sobre todo, de *España, aparta de mí este cáliz*. Primero Pedro Trigo y ahora —con mayor sutileza— Gustavo Gutiérrez han detectado el tema del “dios liberador” (frente al uso alienante de la religión) en *Los ríos profundos*, *Todas las sangres* y los *Zorros*¹⁴. También Gutiérrez ha mostrado, con más ahínco que Trigo y Rouillon, la presencia de Isaías en los *Zorros*.

14. Especialmente significativo es el Dios en que cree el sacristán (sintomáticamente, *mes-tizo*) de San Pedro, en *Todas las sangres*. Para que se aquilate cómo se adelanta a la Teología de la Liberación que elaborará Gutiérrez pocos años después (y que conociera Arguedas en Chimbote, pudiendo testimoniar su admiración en los *Zorros*, y anotar en su ejemplar de *Todas las sangres* que el Dios católico de los “nuevos teólogos” como Gutiérrez es el que predica el sacristán de San Pedro), citemos este pasaje de *Entre las calandrias*: “Invitados a comer, en setiembre de 1968, por César Arróspide, José María nos leyó estas páginas subrayadas de *Todas las sangres*, diciendo con cierta picardía:

A mí me interesa acá destacar el impacto de Vallejo, en especial de *España...*, en el Arguedas de los últimos años, no sólo el de los *Zorros*, sino también el de los extraordinarios poemas en quechua de *Katatay*: racimo exiguo de composiciones, pero suficiente para colocar a Arguedas entre los poetas peruanos más grandes, por si no fuera ya suficiente la poesía que con frecuencia destilan sus narraciones.

No se trata de una imitación servil del estilo vallejiano, y ya sabemos que la textura de *España...* ha embriagado a muchos poetas españoles e hispanoamericanos, hasta el calco o la dependencia estilística. De manera más honda, en una verdadera asimilación creadora, dictada por afinidades profundas y la tradición cultural compartida (algo semejante ocurre con la manera cómo Vallejo aprovecha la lección de Rubén Darío y, en el caso de *Poemas humanos* y *España...*, los textos bíblicos y Whitman); Arguedas hace suyo el arrebató y el hervor apocalíptico, entre la angustia y la esperanza, de *España...* en varias composiciones de *Katatay*, precisamente las más memorables: "A nuestro padre creador Tupac Amaru", "Oda al Jet" y "Llamado a algunos doctores".

Abordemos aquí la similitud más importante entre el Vallejo de *España...* y el Arguedas de *Katatay* y los *Zorros*. En el poemario de Vallejo asistimos a dos cálices, a dos pasiones que quieren brindar la redención revolucionaria:

- a. Por un lado, el vía crucis del pueblo español y la solidaridad planetaria de los Voluntarios de la Vida convocados para vencer a los Voluntarios de la Muerte, a las fuerzas fascistas alzadas contra el ritmo ascendente de la historia en vísperas de lograr la revolución a nivel mundial. La Muerte debe morir, como en Isaías y el Apocalipsis; y los muertos milicianos vivirán para siempre: Padre Polvo, Masa. Para lograrlo, los milicianos padecen bombardeados, masacrados, muertos: la agonía de

'lo siento, pero ya había escrito esto antes de tus conferencias en Chimbote'. En esa conversación reiteró lo nuevo para él de un planteamiento [el teológico de Gutiérrez y los "nuevos teólogos"] que sin embargo consideraba haber previsto de alguna manera en la voz del sacristán de San Pedro de Lahuaymarca. Esta es la razón por la cual el diálogo mencionado fue colocado al inicio de *Teología de la liberación*, como una expresión de lo que la obra de Arguedas y el mundo que ella nos recuerda significa para esa reflexión teológica." (*Entre las calandrias*, p. 84).

España y del mundo que se ha vuelto España para matar a la Muerte, para entronizar la Vida para siempre y para todos;

- b. por otro lado, la pasión del propio Vallejo como persona que escribe y contempla comprometido la pasión miliciana, el hervor de la guerra civil, y exclama con palabras prestadas a Jesús: "España, aparta de mí este cáliz".

Algo semejante se cumple en Arguedas:

- a. Por un lado, tenemos este Perú de todas las patrias, este Perú de los dos Zorros, que está sangrado, que parece no saber adónde ir, cómo resolverse;
- b. y, por otro lado, tenemos al propio Arguedas (interviniendo no sólo en los Diarios de los Zorros, sino en diversos pasajes del relato y en los poemas de *Katatay*) que se hace uno con la pasión de su pueblo, angustiado por detener la destrucción que contempla, buscando servir de intermediario entre los dos Zorros o de intérprete entre las fuerzas en conflicto: una agonía que, aunque de otra manera que en Vallejo, también termina con su muerte.

Lo notable es cómo la agonía de ambos trasciende la desesperación, el dolor y la angustia; para testimoniar esperanza en que la Vida terminará venciendo. En *España...* la muerte de los débiles es sólo transitoria, aparente; lo mismo, el triunfo tenebroso del fascismo. Así como Jesús muerto en la Cruz parecía haber fracasado (luego de una Pasión en la que se había dejado maltratar, en apariencia débil e indefenso), pero luego resucita y anuncia su regreso (la Parusía), un regreso que acabará con la Muerte e instaurará "Cielo Nuevo" y "Nueva Tierra" según palabras del Apocalipsis. Así, la fraternidad de los débiles, el Padre Polvo y la Madre España, sacralizados como Dios en la tierra, triunfarán al final. En *Katatay* alumbraba un mensaje convergente. Recordemos cómo en "Llamado a algunos doctores", los indios no temen la maquinaria socio-económico-político-cultural que quiere aniquilarlos, porque confían en la victoria final de la Naturaleza sacralizada por su panteísmo:

"Que afilen cuchillos, que hagan tronar zurriagos; que amasen barro para desfigurar nuestros rostros; que todo eso hagan.

No tememos a la muerte; durante siglos hemos ahogado a la muerte con nuestra sangre, la hemos hecho danzar en caminos conocidos y no conocidos.

Sabemos que pretenden desfigurar nuestros rostros con barro; mostramos así, desfigurados, ante nuestros hijos para que ellos nos maten.

No sabemos bien qué ha de suceder. Que camine la muerte hacia nosotros; que vengan esos hombres a quienes no conocemos. Los esperaremos en guardia; somos hijos del padre de todos los ríos, del padre de todas las montañas. ¿Es que ya no vale nada el mundo, hermanito doctor?

No contestes que no vale. Más grande que mi fuerza en miles de años aprendida; que los músculos de mi cuello en miles de meses, en miles de años fortalecidos, es la vida, la eterna vida mía, el mundo que no descansa, que crea sin fatiga; que pare y forma como el tiempo, sin fin y sin principio.”¹⁵

Y en el himno “A nuestro padre creador Túpac Amaru”, el pueblo indígena asume el rol redentor que ostenta el miliciano en *España* (rememoramos unos versos tan parecidos al título y a la invocación del himno arguediano: “¡Obrero, salvador, redentor nuestro,/ perdónanos, hermano, nuestras deudas!”). Citemos un pasaje culminante:

“Al inmenso pueblo de los señores hemos llegado y lo estamos removiendo. Con nuestro corazón lo alcanzamos, lo penetramos; con nuestro regocijo no extinguido, con la relampagueante alegría del hombre sufriente que tiene el poder de todos los cielos, con nuestros himnos antiguos y nuevos, lo estamos envolviendo. Hemos de lavar algo las culpas por siglos sedimentadas en esta cabeza corrompida de los falsos wiraqochas, con lágrimas, amor o fuego. ¡Con lo que sea! Somos miles de millares, aquí, ahora. Estamos juntos; nos hemos congregado pueblo por pueblo, nombre por nombre, y estamos apretando a esta inmensa ciudad [Lima] que nos odiaba, que nos despreciaba como a excremento de caballos. Hemos de convertirla en pueblo de hombres que entonen los himnos de las cuatro regiones de nuestro mundo, en ciudad feliz, donde cada hombre trabaje, en inmenso pueblo que no odie y sea limpio, como la nieve de los dioses montañas donde la pestilencia del mal no llega jamás. Así es, así mismo ha de ser, padre mío, así mismo ha de ser, en tu nombre, que cae sobre la vida como una cascada de agua eterna que salta y alumbra todo el espíritu y el camino.”¹⁶

15. Arguedas, *Obras completas*, tomo V, pp. 255 y 257.

16. Arguedas, *Obras completas*, tomo V, pp. 229 y 231.

Estamos, pues, ante la acción de la Masa que logrará que el Fin de nuestra trayectoria histórica implique el triunfo del modelo de vida del Principio. El ayllu andino y la “fraternidad de los miserables” como Alfa y Omega. Ya lo sabía Vallejo, llevándonos del dios inquisidor, que postra en la alienación; al dios liberador. Así era en el Principio. Así será en el Fin.¹⁷

(Este texto es una reelaboración escrita, con algunos pasajes desarrollados con más detenimiento, de mi exposición oral en la presentación del libro *Entre las calandrias* de Gustavo Gutiérrez. Presentación realizada el 11 de diciembre de 1990 a cargo de un panel que integramos con Gutiérrez, Luis Alberto Ratto y Eduardo Urdanivia)

-
17. Las cuestiones que hemos ventilado a la luz de los poemas de Vallejo, también pueden detectarse en su novela de orientación indigenista *El tungsteno* (1931), publicada poco antes de que Arguedas comenzara su labor narrativa. El propio Arguedas ha referido la intensa emoción que le deparó la lectura de *El tungsteno*. En esa novela Vallejo aborda críticamente la cuestión religiosa que no ha servido hasta entonces para encontrar un dios liberador (véase al personaje Leónidas Benites) y la inminencia (la novela acaba anunciando una “tempestad”, en clara alusión a *Tempestad en los Andes* de Luis E. Valcárcel) de la lucha revolucionaria: la “calandria de fuego”.

IX

**SCORZA
INVISIBLE Y FAMOSO**

EL REALISMO MAGICO Y SCORZA

Las novelas de Manuel Scorza (Lima, 1928) han suscitado, por lo general, elogios y reproches excesivos, en consonancia más con la grandilocuencia de las declaraciones del propio Scorza, que con las virtudes y limitaciones de *Redoble por Rancas* e *Historia de Garabombo, el invisible*. El espectro del autor, especialmente su imagen distorsionada por la publicidad, conspira contra la lectura ponderada e imparcial; tal vez lo mejor sería olvidarnos de esa quimera y acercarnos directamente a los dos libros mencionados y los nuevos que acaban de aparecer: *El jinete insomne* y *Cantar de Agapito Robles*.¹

Recordemos que Scorza ha proyectado desde el comienzo una serie de cinco novelas, bajo el título general de *Balada*. En 1970 circuló *Redoble por Rancas*; en 1972, *Garabombo, el invisible*; y ahora, *El jinete insomne* y *Cantar de Agapito Robles*. Monte Avila Editores anuncia que para inicios de 1978 debe imprimirse el cierre de la saga: *La tumba del relámpago*.

La noticia de *Redoble por Rancas* nos prometía, sigamos recordando, "la crónica exasperantemente real de una lucha solitaria: la que en los Andes Centrales libraron, entre 1950 y 1962, los hombres de algunas aldeas sólo visibles en las cartas militares de los destacamentos que las arrasaron. Los protagonistas, los crímenes, la traición y la grandeza, casi tienen aquí sus nombres verdaderos" En consecuencia, el narrador de esta "Guerra Callada que opone, desde hace siglos, a la sociedad criolla del Perú y a los sobrevi-

1. Manuel Scorza, *El jinete insomne* y *Cantar de Agapito Robles*. Caracas, Monte Avila Edts., 1977; 230 y 234 pp.

vientes de las grandes culturas precolombinas" (como reza la Noticia de *Garabombo, el invisible*) prefiere definirse como testigo antes que como novelista.

Pero desde el primer contacto con cualquiera de las novelas percibimos que la realidad se encuentra transfigurada por la fantasía y la hipérbole (con ribetes caricaturescos y grotescos). Y, sin embargo, Scorza juzga que sus páginas son "desvaídas descripciones de la realidad", insinuando que la crónica a pesar de exasperante (lo cual comulgaría con su carácter fuertemente hiperbólico) resulta tímida e insegura ante las proporciones de los acontecimientos verdaderos. Se trata, en verdad, de otra muestra del placer con que Scorza asume la desmesura, la exageración, la hipérbole: no importa que en sus volúmenes los ríos detengan sus aguas, las casas se doblen de espanto, los caballos se amotinen, los personajes vivan centenares de años insomnes y el tiempo se desoriente hasta estallar fuera de todo cauce; no importa, la "palidez" de la "crónica" no puede competir con la "desenfrenada realidad" de la Guerra Callada.

Tamayo Vargas y Alejandro Losada han reflexionado sobre la perspectiva narrativa de Scorza, sobre su apego a la conciencia anónima de las baladas. De manera similar al narrador de "Los funerales de la Mamá Grande", de García Márquez, Scorza quiere contarnos lo que ocurrió para que no lo "adulteren" los historiadores (*El jinete insomne*, p.133). La crónica aspira entonces a contener la memoria popular; el autor, a erigirse en escriba de testimonios representativos. Lo cual implica, entre otras consecuencias, la asunción de una subjetividad proclive a la maravilla y el abandono del tono épico. Pero el problema reside en que dicha asunción y dicho abandono no son constantes ni dosificados, provocando un grave desajuste en el relato: el narrador no coincide perfectamente con la conciencia colectiva, lo sentimos ajeno y distante al mundo que nos pinta (entre otras marcas de dicho distanciamiento, citemos el regodeo en la metáfora y la ironía que mina la pertinencia de las descripciones y el vigor de los episodios). Aunque es necesario reconocer que Scorza ha corregido en gran medida esta deficiencia en sus dos nuevas novelas, proceso depurador que ya se avizoraba en *Garabombo, el invisible*.

Por otra parte, las baladas remiten al problema de la fantasía, ya que la voz popular amoneda sus gestas ancestrales en poemas impregnados por sus creencias y mitos (es decir, para nuestra autosuficiencia "occidental", deformados por su "mentalidad primitiva"). Scorza es consciente de la trascenden-

cia de este factor y lo acoge permanentemente, muchas veces con auténtico virtuosismo. Sus novelas tejen y entretejen la "realidad" y la "fantasía" hasta tornarse inclusive "exasperantemente fantásticas" (verbigracia, el Serafín indio del *Cantar de Agapito Robles*), siguiendo el rumbo de lo que Anderson Imbert apela "Realismo Mágico": "el narrador, en vez de presentar la magia como si fuera real, presenta la realidad como si fuera mágica. Entre la disolución de la realidad (magia) y la copia de la realidad (realismo) el realismo mágico se asombra como si asistiera al espectáculo de una nueva Creación. Visto con ojos nuevos a la luz de una nueva mañana, el mundo es, si no maravilloso, al menos perturbador. En esta clase de narraciones los sucesos, siendo reales, producen la ilusión de irrealidad". (*El realismo mágico y otros ensayos*; Caracas, Monte Avila Edts. 1977; p.19). Scorza debe mucho —en algunos pasajes, demasiado— a tres maestros del realismo mágico en Hispanoamérica: García Márquez, Carpentier y Rulfo. Y, a través de ellos, a las grandes figuras de la literatura fantástica hispanoamericana (el realismo mágico, en buena medida, compagina el regionalismo de un Gallegos con las ficciones de un Borges), sin olvidarnos de la ya tratinada parodia de los libros de caballerías y la narración cervantina.

Losada ha afirmado que Scorza es el primer narrador peruano que utiliza los mecanismos fantásticos para testimoniar. Y ése es precisamente el objetivo secreto de *Cien años de soledad*, *El reino de este mundo* y *Pedro Páramo*. El talento de Scorza no debe ser regateado, sobre todo teniendo en cuenta el proceso de depuración perceptible libro a libro. Al contrario, debería admitirse que sus novelas constituyen un itinerario valioso dentro de la narrativa peruana actual. Igualmente, confiar en una decantación mayor de su mundo narrativo, todavía tan afectado y retórico; sus imágenes, por ejemplo, trasuntan demasiado alegorismo intelectual: Raymundo Herrera cabalga infatigablemente, congelado en sus 63 años de edad desde el siglo XVIII, incapaz de conciliar el sueño, porque "lo único que permanece es nuestra queja" (p. 165), porque sus ojos no se "hartan de mirar —generación tras generación— los mismos reclamos, los mismos quebrantos, los mismos abusos, los mismos engaños, los mismos desalientos" (p. 169). Y así como el Jinete Insomne constituye un símbolo intelectualizado de dos siglos y medio de inútil confianza en la justicia de la ley, muchos personajes y lugares se encuentran sacrificados en aras de la claridad del "mensaje" de la obra, careciendo del encanto y la ambigüedad de los seres que habitan ese Macondo y esa Comala inolvidables.

(Dominical, 18 setiembre 1977)

EN POS DE SCORZA, EL INVISIBLE

En los años 70, Manuel Scorza (Lima, 1928) ha sido víctima de una de las mayores injusticias de nuestra historia literaria. En contraste con su enorme éxito internacional (sus obras han sido traducidas a más de 30 idiomas), los críticos peruanos, en la mayoría de los casos, le han concedido escasa o ninguna importancia.

Al comentar *El jinete insomne* y *Cantar de Agapito Robles*, en 1977, ya abogábamos por una lectura “ponderada e imparcial” de las novelas de Scorza, cuanto más que los títulos citados superaban en gran medida los defectos de las dos novelas primeras: *Redoble por Rancas* (1970) y *Garabombo, el Invisible* (1972). Cinco años después, nuestra óptica de entonces nos parece demasiado cautelosa; ahora, más bien, preferiríamos reivindicar a Scorza; subrayar sus méritos, especialmente en *El jinete insomne*, *Cantar de Agapito Robles* y *La tumba del relámpago* (1979), antes que sus limitaciones. Al igual que T. Escajadillo, A. Losada o E. Huárag no dudamos en ubicarlo entre los mejores narradores peruanos en actividad.

Bien pesadas las cosas, la saga de Scorza, cuyo título global es *La Guerra Silenciosa*, constituye el aporte más notable a la novela peruana en la década pasada. Recordemos que Vargas Llosa adoptó un “tono menor” que le rindió menos frutos que los de sus excelentes libros de los años 60; que Bryce, luego de deslumbrarnos con *Un mundo para Julius*, nos decepcionó con *Tantas veces Pedro*, etc.

Cuando le solicitamos una entrevista (lo conocimos hace poco), Scorza se calificó a sí mismo de “Invisible”. Hablamos hora y media. Apasionado, torrencial, agresivo, irónico, proclive a la grandilocuencia, acertado en lo fundamental más allá de sus exabruptos verbales, nos contó la “guerra silenciosa” de su obra aún “invisible” para la crítica.

Variaciones sobre una masacre

- ¿Qué motivos te han llevado a retornar al Perú después de tantos años de exilio?
- El motivo principal es de tipo emocional. Para mí, ya era insoportable vivir fuera del Perú. Yo he vivido fuera de mi patria más de la mitad

de mi vida consciente. Además, también es el deseo de volver a retomar la realidad peruana, que ha cambiado vertiginosamente durante los diez años en los que he estado escribiendo mi ciclo de novelas.

- *¿Han colaborado también los últimos procesos políticos?*
- Sobre la política tendría que decir cosas más generales. Yo participé en política no porque sea político, sino porque ocurrió una cosa curiosa: los personajes de mis libros me pidieron participar en sus luchas políticas.
- *Así como tú los hiciste participar en tu lucha creadora.*
- Ocurrió que yo tomé personajes y los llevé a la literatura, pero esos personajes, como, por ejemplo, el comunero Exaltación Travesaño, como Genaro Ledesma, como el comunero Pablo Valenzuela, siguieron viviendo en la realidad, porque la realidad sigue caminando mientras que la novela en el tiempo se para. Y esa realidad me volvió a alcanzar a mí, cuando estos personajes se lanzaron a la lucha política de siempre. Y el drama de esto es que la situación de los obreros y campesinos de Pasco en 1979, cuando yo participé en la Asamblea Constituyente, era el mismo más o menos que en 1962, y era el mismo de 1705. Porque una de las cosas que muestran mis libros es que, por lo menos en esa zona, el tiempo está parado. Hay una parálisis del tiempo.
- *La estructura de tus novelas tiene fases recurrentes hasta llegar a la masacre final. Parecen cinco movimientos.*
- Claro, son cinco movimientos sinfónicos. También son variantes de un mismo tema, el de la masacre. El ciclo podría llamarse *Variaciones sobre una masacre*.

Las dos guerras

- *¿Por qué has elegido el título de La Guerra Silenciosa?*
- En primer lugar, pues ahora está circulando tanto *La Guerra del Fin del Mundo* de Mario Vargas Llosa, debo aclarar que es un título que amparan las ediciones internacionales de mis libros desde el año 1979.

- *Además lo ampara La Guerra y la Paz de Tolstoi.*
- Digamos que, contra lo que piensan la mayoría de los críticos literarios en el Perú, aunque parezca increíble existió literatura antes de Vargas Llosa.
- *Es algo que, por supuesto, Vargas Llosa no negaría.*
- Pero es necesario aclarar esto, porque la paranoia no sólo existe en el autor, sino en el crítico. Hay que acabar con el mito de la neutralidad del crítico. Son temas que yo le planteé a Antonio Cornejo Polar en el encuentro de Ayacucho —tuvo lugar hace mes y medio un encuentro de narradores y críticos, organizado por la Universidad de San Cristóbal de Huamanga—, en un diálogo en el que por primera vez Cornejo Polar se pronuncia sobre mis libros, cosa que me halagó mucho.
- *¿Te excluía de sus estudios de novela indigenista?*
- Bueno, no se había ocupado jamás.
- *Siendo un especialista en novela indigenista.*
- Pretendiendo serlo, querrás decir. Cornejo Polar es un crítico brillante, un hombre inteligente, pero nadie puede pretender estudiar la novela indigenista sin mis libros. Yo cierro la novela indigenista justamente dándole una épica y sacándola de la mítica para llevarla a la realidad. Pero, en fin...; lo que yo quería era fundamentar que el título de mi obra es anterior al de Vargas Llosa, con el cual, además, se me enfrenta absurdamente. A Vargas Llosa, para principiar, el primero que lo lanzó en el Perú fui yo. La primera persona que aprecia el talento de Vargas Llosa y publica *La ciudad y los perros* y *Los jefes* acá es Manuel Scorza. El primero que promociona a Ribeyro en grandes ediciones populares es Manuel Scorza —en otro momento de la entrevista, Scorza refiere con resentimiento que, cuando apareció *Redoble por Rancas*, Ribeyro le criticó mucho, pronosticando que en cinco años dicha novela sería olvidada—. Ocurré que, luego, intereses completamente secundarios han pretendido enfrentarnos sobre lo inenfrentable. Mario y yo tenemos dos visiones antipódicas del Perú y quizá de la novela; es una cosa que no invalida la apreciación o el respeto que tengo por su obra.
- *Lo importante es que La Guerra del Fin del Mundo y La Guerra Silenciosa son obras válidas en su naturaleza épica y en su capacidad*

de reflejar los problemas de América Latina. No sé si es una casualidad (creo que no) que dos autores peruanos, a los que agregaría al cubano Carpentier, sean los mejores narradores de corte épico que ha dado Hispanoamérica.

- Yo estaría tentado de seguir tu opinión por una razón: a mí me parece que el Perú es un país épico.
- *No está buscada la convergencia entre las dos Guerras, pero en ambos casos hay trasfondo mesiánico...*
- Claro. ¿Dónde está nuestra discrepancia? No está en la belleza que queremos producir, sino en que Vargas Llosa no quiere enfrentarse, por razones que él estima valederas, a la guerra peruana y se va a enfrentar la del Brasil.
- *Claro que La Guerra del Fin del Mundo es una novela totalizadora en un grado muy pocas veces logrado en castellano; a ti habría que medirte teniendo en cuenta el ciclo como conjunto.*
- Claro, la literatura peruana es una literatura extraordinaria. Por eso es preciso denunciar los avatares de una crítica completamente superficial y de tipo antropófago, que lo que quiere es destruir a los autores. Nosotros somos gentes que vamos a dar y que damos la única imagen real del Perú. Al respecto, hablando con Oquendo en el encuentro de Ayacucho y anunciándole mi deseo de publicar la edición definitiva de mi ciclo, completa, pulida, él me dijo que él también rectificaría su juicio en ese caso —Oquendo lapidariamente atacó el “redoble frívolo por Rancas” hace doce años. En este pasaje Scorza se explayó sobre el Perú como un país poligonal en el que un lado, el de la sociedad occidental blanca, tiene la preeminencia en la información y en los estudios universitarios, lo cual dificulta una valoración adecuada de las expresiones culturales de los indios, negros, etc. En este caso, “silencia” las novelas de Scorza, así como ha silenciado las guerras campesinas de Pasco.

Sánchez y la moneda

- *Antes de escribir tus novelas, tú denunciaste las masacres de Pasco.*
- Yo me propuse primero hacer un informe de tipo político. Cuando lo leí, me di cuenta que era totalmente insuficiente, totalmente frío, no

reflejaba nada. Después —alrededor del año 1968— me di cuenta que debía escribir novelas, que debía contar tratando de ponerme en los ojos de los protagonistas, pero no añadiendo fantasías sino prolongando sus metáforas. Por ejemplo, el primer capítulo de *Redoble por Rancas*, cuando se cae la novela, según comentó Luis Alberto Sánchez, con una frivolidad solamente digna del olvido en que quedarán sus libros.

- *La frase de Sánchez de que, como la moneda, la novela también se cae, parece una frase del "Arte de Injuriar" de Borges.*
- Si Sánchez merecerá algún día una línea en la historia de la literatura del mundo, será porque pronunció la frase más absurda sobre el capítulo más famoso de la literatura peruana en el mundo.
- *Tu injuria se asemeja a la que le propina Borges a Vargas Vila.*
- A mí hay cosas que me parecen completamente claras. Hay que decirlas, porque tú eres un hombre joven y es de un poeta decir cosas reales. Cosas reales es decir que el 79 en el Perú se hacen dos libros: la Constitución del Perú y *La tumba del relámpago*. Podemos decir con toda tranquilidad y con toda conciencia crítica que *La tumba del relámpago* vivirá infinitamente más que la Constitución, ya que, como todas las constituciones, será violada como una prostituta, mientras que mi libro seguirá como un documento que ha sido capaz de pasar de un libro mítico a un libro racional.
- *Volvamos al capítulo de la caída de la moneda.*
- Te lo citaba como ejemplo de la manera de mitificar que tengo. Yo mitifico en base a expresiones populares. Escuché una frase que explicaba el miedo de Yanahuanca. Héctor Chacón me dijo: el Dr. Montenegro es tan temido que si ese hombre dejara caer una moneda en la plaza pública, nadie la tocaría. De esa frase yo hice una metáfora. En todo el libro he hecho metáforas poéticas, porque mis novelas son intensamente poéticas.

Bando final

Tenemos que resignarnos a concluir la entrevista, omitiendo decenas de observaciones sobre la literatura peruana y latinoamericana, la relación entre

mito y realidad (por ejemplo, hay personas que en Pasco sostienen haber visto hechos míticos acuñados por Scorza), etc. Terminemos recogiendo el desafío de Scorza: "¿Por qué no salen a polemizar conmigo? Por una razón muy simple: en el Perú no hay un crítico capaz para polemizar conmigo."

(Dominical, 28 de marzo 1982)

SCORZA:

EL FUEGO INMOVIL

Ya hemos tenido oportunidad de comentar la inusitada situación de Manuel Scorza (Lima, 1928): sus novelas lo han consagrado internacionalmente —traducido a más de 20 idiomas—, pero apenas le han deparado un discreto prestigio en el Perú. Con escasas excepciones, la crítica nacional fue adversa a *Redoble por Rancas* (recordemos los juicios lapidarios de L.A. Sánchez y A. Oquendo); a la postre, conforme aparecían las otras cuatro novelas del ciclo *La guerra invisible* (especialmente las dos últimas y mejores: *Cantar de Agapito Robles* y *La tumba del relámpago*), se dejaron escuchar opiniones favorables (A. Losada, T. Escajadillo, etc.), haciendo justicia al conjunto novelístico más notable, a nuestro parecer, de las letras peruanas durante los años 70.

En estas circunstancias Scorza ha publicado una nueva novela: *La danza inmóvil* (Barcelona, Plaza & Janés Edts., 1983; 239 pp.), primera entrega del tríptico *El fuego y la ceniza*, dedicado a las luchas guerrilleras, así como *La guerra silenciosa* abordó las rebeliones campesinas. Según el plan que se ha trazado, la trilogía deberá continuar en *Segundo movimiento* y finalizar en *Retablo ayacuchano* —donde veremos a "Sendero Luminoso"—.

En la entrevista que ha concedido en España con motivo de la presentación de *La danza inmóvil* (el 22 de febrero, a cargo de Joaquín Marco),

Scorza ventila las grandes diferencias existentes entre *La guerra silenciosa* y *El fuego y la ceniza*. Diferencias de temas y situaciones ("del campo a la ciudad", de la secular "guerra silenciosa" a la guerrilla contemporánea), así como de lenguaje ("Dado que los personajes y las situaciones son distintas, el lenguaje también lo es") y caracterización de los personajes (los presenta en forma problemática: "hombres contradictorios, hombres con conflictos internos y problemas personales"), en un tono más lírico, sin el aliento épico de *La guerra silenciosa*.

El dilema de los protagonistas será el *leitmotiv* (tema central recurrente) de *El fuego y la ceniza*. Refiriéndose a *La danza inmóvil*, Scorza ha subrayado, con acierto, su carácter fundamental. Dentro del libro el Narrador condensa así el argumento: "La novela es un contrapunto entre un guerrillero y un ex-guerrillero. Desde otro punto de vista, un conflicto entre dos hombres que deben optar por el Amor y la Revolución. Uno escoge la Revolución. El otro, el Amor. Al final de sus vidas ambos creen que el otro eligió mejor. Por un juego de espejos envidian sus vidas" (p. 17). En una entrevista, Scorza profundiza este punto, viendo en la elección de sus personajes la manifestación de una experiencia humana universal: "Este conflicto está en el centro de toda vida y todo hombre, en un momento de la existencia, piensa que podría haber elegido otra vida por eso sentimos nostalgia o dolor por el camino no seguido". (*Informaciones*, Madrid, 28-II-83).

Con relación a *Segundo movimiento*, Scorza ha adelantado el dilema nuclear: "la lucha armada en América Latina... vista desde el ángulo de un hombre que desertó del combate para salvar su vida, y gastarla en una vida de actos míseros, rutinarios, empobrecedores. ¿Qué era mejor? ¿Vivir o morir? ¿O vivir para qué? (*El Noticiero Cultural*, Madrid, 22-II-83).

Ahora, ¿por qué estos dilemas reciben el título global de *El fuego y la ceniza*? Las palabras de Scorza son esclarecedoras, al resumir el argumento de *La danza inmóvil* en otra entrevista: "Un escritor en un restaurante ve pasar de repente a una mujer de belleza fulminante, y mientras ella avanza, él en sus sueños la ama y logra que esta mujer maravillosa le ame. El escritor padece y goza tanto con esta relación; ha sido tan intenso este amor imaginario, que cuando ella se le acerca en el restaurante —porque era a él a quien buscaba— el escritor se da cuenta de que la relación real con esa mujer ya no le puede aportar nada. La realidad sería ceniza ante el fuego de ese amor imaginado". (*Diario 16*, Madrid, 25-II-83).

Estamos ante la pugna que enfrenta la Realidad y el Deseo, la cual se suma a la antes descrita entre el Deber —el ideal utópico: La Revolución— y la Pasión —en su modalidad predilecta: Eros—: Dos temas mayores de la literatura universal. Scorza los conecta en *La danza inmóvil*: Nicolás obedece al Deber y Santiago a la Pasión, pero en ambos casos el Deseo (revolucionario para el primero, erótico para el segundo) se ve sofocado por la Realidad (suplicio y muerte de Nicolás, suicidio o “muerte interior” de Santiago —ya que existen dos finales posibles, en su caso—). No sabemos si encontraremos otras frustraciones —cenizas del fuego— en las siguientes novelas del tríptico; es probable que así sea, considerando que cada pieza de *La guerra silenciosa* concluía en una masacre.

Nótese, al respecto, la afinidad de la imagen de *El fuego y la ceniza* con la del título *La tumba del relámpago*, respaldada por las últimas líneas de dicha novela: “Así, un instante, pensó Ledesma, el inolvidable fulgor de un relámpago ardió en la negrura, iluminó la historia de los campesinos. ¡Hemos fracasado! La esperanza duró menos que este relámpago, ceniza ya de la oscuridad. Y lloró de nuevo. Porque sobre la lápida de esa sublevación, nadie borraría el más pobrísimo epitafio. ¡Ninguna mano arrojaría ninguna flor sobre la tumba de ese relámpago!”.

Antes íbamos de masacre en masacre; ahora iremos de frustración en frustración ante complejas alternativas morales. Y si antes la esperanza —no obstante las derrotas y el olvido de una guerra silenciada— apuntaba hacia una revolución armada de inspiración socialista sin las “trabas” (creer en el Destino, verbigracia) del pensamiento mágico-mítico, conforme al mensaje central de *La tumba del relámpago* (véase los capítulos 38 a 52); ahora, en *La danza inmóvil* se sostiene “que la verdadera revolución es la felicidad”, que Revolución y Eros no deberían oponerse como vías de realización humana.

Aclaremos: eso es lo que explícitamente, a través de diálogos intelectualizados, *se sostiene en La danza inmóvil*. Estamos ante un deseo de Scorza: un deber ser que no logra encarnarse en Nicolás o Santiago, ni siquiera en Marie Claire o en el escurridizo narrador que en cierto modo es y no es Santiago.

El mensaje final parece ser otro: el Narrador desdeña la ceniza de la realidad y opta por el fuego de la imaginación, de una imaginación revolucionaria —política y eróticamente— cuya expresión no es otra que la Literatura. Una y otra vez Scorza ha declarado que la Literatura es el “primer

territorio libre de América Latina". Por ello, subraya la libertad de su Narrador frente a un Editor y Crítico caricaturescos que propugnan libros de éxito anodino. Si en sus primeros poemas (*Las imprecaciones*, 1954) desdefiaba el Eros como tema y celebraba la Revolución; ahora Scorza ha entendido el carácter revolucionario de Eros, la Felicidad y la Imaginación Creadora.

Ya vimos que *La danza inmóvil* ha implicado un cambio de lenguaje y una textura principalmente lírica. Destaquemos el abandono de lo Real Maravilloso adecuado para retratar la mentalidad andina, aunque algo de él se filtra en la selva del guerrillero Nicolás pero de modo incidental y no como perspectiva narrativa. Luego de ciertas deficiencias en *Redoble por Rancas* y *Garabombo el Invisible* (deudas excesivas con García Márquez, por ejemplo), Scorza logró dominar el código de lo Real Maravilloso en las tres novelas siguientes de *La guerra invisible*. Ahora se ha lanzado a una compleja exploración sin aferrarse a ningún código previo: monta el nivel realista —subjetivizado por la memoria y el delirio— del guerrillero Santiago, el nivel imaginario del amor de Santiago y Marie Claire (sería un error leer las descripciones y diálogos con criterios realistas de verosimilitud; estamos ante idealizaciones próximas a la poesía lírica) y el nivel farsesco —esperpéntico— del Narrador ante el Crítico y el Editor (ahí todo es desmesurado: la envidia, la frivolidad, el cinismo, etc.)

El primer nivel es tratado en forma admirable; el segundo y el tercero caen en excesos discursivos, pasajes de carga ideológica sin funcionalidad poética o narrativa (lastre ensayístico también detectable en *El libro de Manuel* de Cortázar o *Abaddón el Exterminador* de Sábato) que tornan algo rígidas las situaciones y esquemáticos los personajes. De todos modos, Scorza demuestra su talento envolvente en la habilidad narrativa de la historia de Nicolás y varias anécdotas referidas en las otras dos historias; la intensidad lírica de los combates de amor entre Santiago y Marie Claire; y el juego simbólico entre Eros y Revolución, Pasión y Deber, Deseo y Frustración, Realidad e Imaginación.

(*Dominical*, 15 mayo 1983)

SCORZA:

DEL MITO A LA HISTORIA

• Qué difícil intentar un balance de la rica trayectoria de Manuel Scorza, el ilustre escritor nacido en Lima en 1928 y recientemente fallecido en una catástrofe aérea en España! Concentrándonos en su legado cultural, sin abordar su nada desdeñable participación en la política nacional (como joven aprista, como colaborador de las luchas campesinas de Cerro de Pasco, como candidato del FOCEP, etc.), tendríamos que ponderar sus dotes como novelista, poeta y ensayista polémico.

Apasionado, torrencial, Scorza imprimió con el sello de la exuberancia cada una de sus empresas culturales. Por ejemplo, llevó a cabo las ediciones masivas de mayor éxito y trascendencia cultural que hayan aparecido jamás en el Perú; recordemos que en 1956, en la Plaza San Martín, se llegó a vender una colección a razón de diez mil títulos por hora. También, a través de innumerables artículos, entrevistas y congresos, sostuvo con vehemencia la importancia de nuestra literatura ("primer territorio libre de América Latina", según su célebre variante del "cliché" ideológico que otros conceden a Cuba), la urgencia de acabar con el imperialismo norteamericano, la necesidad revolucionaria de atreverse a ser feliz, etc.

Ese ardor nutre también, por cierto, su valiosa obra poética, la cual celebra los temas sociales (destacando *Las imprecaciones*, 1955, su mejor poemario) y amorosos (preferimos, en este caso, *Los adioses*, 1960). Scorza fue un exponente relevante del grupo aprista de los Poetas del Pueblo y una de las voces más cristalinas y armoniosas de la llamada "Generación del 50".

Pero, a nuestro parecer, la energía creadora de Scorza alcanzó su máxima expresión en la novela, mediante libros que, traducidos a unos 30 idiomas, le han conferido fama mundial. Siendo básicamente un poeta (con dotes para la lírica y la épica), Scorza pertenece al linaje de quienes plasman mejor su temple poético en el espacio abarcador de la novela y en la fluidez de la prosa; un linaje al que pertenecen sus admirados Cervantes, García Márquez y José María Arguedas.

Scorza logró culminar la empresa más ambiciosa de la novela peruana de los años 70: el ciclo titulado *La Guerra Silenciosa*, integrado por *Redoble*

por *Rancas* (1970), *Garabombo el Invisble* (1972), *El jinete insomne* (1977), *Cantar de Agapito Robles* (1977) y *La tumba del relámpago* (1979). Dejó, en cambio, inconclusa la trilogía *El fuego y la ceniza*, de la cual pudimos leer este año la primera novela: *La danza inmóvil* (1983). Mientras que las luchas campesinas en Cerro de Pasco a fines del 50 y comienzos del 60 fueron el eje temático de las masacres con que finaliza cada pieza de *La Guerra Silenciosa*; la saga de *El fuego y la ceniza* abordaría a las guerrillas desde los años 60 hasta llegar al Ayacucho actual, presentando las frustraciones de personajes que optan moralmente entre la Pasión y el Deber, el Amor y la Revolución, la Realidad y la Imaginación.

Subrayemos aquí el estatuto singular de *La Guerra Silenciosa* dentro del Indigenismo peruano y, por otro lado, dentro de la corriente latinoamericana del Realismo Mágico o Maravilloso. Scorza era consciente de ello, a pesar de que se lo excluía frecuentemente de los estudios peruanos sobre dichas tendencias: "Yo cierro la novela indigenista justamente dándole una épica y sacándola de la mítica para llevarla a la realidad". (Dominical de "El Comercio". 28-III-1982).

En la saga de Scorza asistimos al tránsito del pensamiento mágico-mítico del hombre andino (tan bien retratado por Arguedas, Ciro Alegría y Eleodoro Vargas Vicuña) a una concepción "realista" (léase socialista, de impronta marxista y raíces racionalistas, empiristas y materialistas) de la estructura social y la dinámica histórica. Sus personajes comprueban, de novela en novela, de masacre en masacre, que la esperanza mesiánica resulta inoperante para destruir la dominación capitalista. Sirva de ejemplo el fracaso del milenarismo del Serafín indio en *Cantar de Agapito Robles*. La toma de conciencia culmina en *La tumba del relámpago* cuando se destruye la Torre del Futuro, en el capítulo 38. Se deja de creer en un Destino prefijado, el cual figuraría anunciado en los ponchos tejidos por la ciega doña Añada; se comprende que el porvenir depende de la acción libre e irreversible de los hombres.

Esta evolución del mito a la historia (para Thomas Mann, central en la aventura humana; véase el ciclo de *José y sus hermanos*) es completamente novedosa en el Indigenismo y carece de antecedentes conocidos en el Regionalismo y el Realismo Maravilloso de América Latina. Para ritualizar esa honda transformación sociocultural Scorza entreteje las pautas y los recursos expresivos del Realismo Maravilloso y del Realismo Social, concediendo cada vez más peso a éste sobre aquél. Vencidas las deficiencias de las dos primeras novelas, *El jinete insomne*, *Cantar de Agapito Robles* y *La tumba del relám-*

pago brillan como volúmenes de gran calidad artística. Como conjunto, la saga de Scorza es una de las cumbres de la épica latinoamericana.

(*El Comercio*, 2 diciembre 1983, p. 2)

MANUEL SCORZA O LA TUMBA DEL RELAMPAGO

Escribo estas líneas hondamente conmocionado por la muerte del gran escritor Manuel Scorza. No sé qué decir, cómo reaccionar ante esta pérdida irreparable para la cultura nacional y las letras latinoamericanas. Sí, una catástrofe aérea se ha ensañado con el vuelo liberador de la imaginación, ha fulminado al relámpago poderoso de la palabra. Sabemos que esta tumba será vana; nada podrá contra el hermoso y palpitante mensaje que nos ha legado Scorza. Pero, por ahora, el dolor nos sacude. Nada nos consuela de las páginas que el relámpago dejó sin alumbrar en su vuelo interrumpido.

Nuestra mente ha asociado de inmediato la imagen de Scorza con la del relámpago en pleno vuelo iluminador. Hemos conocido pocas personas tan fulgurantes, apasionadas y vehementes como Scorza, tan llenas de energía, de ganas de vivir y de vitalizar el orbe entero. Hemos leído pocos textos tan vibrantes, torrenciales y polémicos como los de Scorza, tan impregnados de desmesura, de entrega ferviente —a la vez gozosa y dolorosa— a la existencia, sobre todo a la experiencia de las clases populares.

Scorza era un relámpago cabal, un heraldo del amor, la justicia, la libertad, la revolución y la creación artística como fuerzas humanizadoras. Se complacía, en los últimos años, en afirmar que la verdadera revolución es la Felicidad. Una Felicidad que exige aniquilar en alguna medida, de un modo u otro, las relaciones sociales que amordazan las fuerzas humanizadoras mencionadas, las cuales no deberían ser vistas como opuestas sino como complementarias. Entendía Scorza que nuestro continente había logrado

expresarse con autenticidad en la creación literaria, pero pugnaba aún por transformar revolucionariamente la realidad social; por eso sostenía que la Literatura era el "primer territorio libre de América Latina".

Consciente de las enormes dificultades que exige la ruta hacia la Felicidad como proyecto colectivo, gran conocedor de las frustraciones históricas de las demandas populares, Scorza concedió especial relieve en sus obras a la muerte, a la masacre, a la ceniza. A la luz de su travesía truncada, todo ello semeja una premonición de su trágico final. Incluso nos sentimos impulsados a dedicarle algunos títulos de sus escritos: *Requiem para un Gentilhombre*, *Redoble...*, *La tumba del relámpago*, *El fuego y la ceniza*.

Invisible para los críticos

No sólo nos enerva que Scorza estaba en plena producción, y que cabía esperar mucho de sus próximos libros. Nos enerva mucho más que haya fallecido sin haber recibido en el Perú el reconocimiento que su obra merecía. Casi siempre por razones extra-literarias o por juicios valorativos precipitados (fácilmente "exigentes"), se le negó acá la audiencia que obtuvo en diversas partes del mundo.

Resulta cómodo elogiarlo ahora. Meditemos en el injusto trato propinado a un escritor tan valioso. Exijamos en adelante a nuestros críticos mayor rigor, ponderación y profundidad.

Ya en 1977, al hacer nuestro primer comentario sobre Scorza, abogábamos por una "lectura ponderada e imparcial" de sus novelas. Cinco años después, cada vez más conscientes de la importancia de sus relatos, comprobábamos que la situación no había cambiado suficientemente, a pesar de los aportes críticos de Alejandro Losada y Tomás Escajadillo. Calificándolo en una entrevista como un autor "invisible" en su propia patria, pudimos afirmar: "En los años 70, Manuel Scorza (Lima, 1928) ha sido víctima de una de las mayores injusticias de nuestra historia literaria. En contraste con su enorme éxito internacional (sus obras han sido traducidas a más de 30 idiomas), los críticos peruanos, en la mayoría de los casos, le han concedido escasa o ninguna importancia". (*Dominical*, 28-3-1982).

Precisamente en dicha entrevista Scorza arremete contra las opiniones de connotados críticos peruanos. Nada más elocuente que el desafío que planteó al final de sus declaraciones: "¿Por qué no salen a polemizar conmigo?

Por una razón muy simple: en el Perú no hay un crítico capaz para polemizar conmigo". Al respecto, hace pocas semanas, en carta fechada en París el 13 de setiembre, agradeciéndonos nuestra nota sobre *La danza inmóvil* (que, dicho sea de paso, no fue complaciente ni benévola, cf. *Dominical*, 15-5-1983), Scorza nos decía: "Te agradezco lo que dices de la novela. Conoces el aprecio que tengo por tu crítica y por la nueva crítica peruana ajena a las guerras civiles de la otra generación".

El legado de Scorza

Scorza quedará como un editor singular, un poeta valioso y un novelista de talla latinoamericana, además de un luchador social de apreciable trayectoria. Antes del boom de los años 60, Scorza lanzó a precios verdaderamente irrisorios ediciones de decenas de miles de ejemplares, en su mayoría de autores peruanos y latinoamericanos. Sus recordados Festivales del Libro y Populibros Peruanos cumplieron una labor cultural invalorable. Sabemos que en los últimos años, dos décadas después, Scorza proyectaba efectuar empresas editoriales similares.

Por otro lado, fue un inspirado poeta de la "Generación del 50". Feliz exponente de la poesía "social" (participó en el grupo aprista de Los Poetas del Pueblo), en la estela de Neruda, publicó *Canto a los mineros de Bolivia* (1952) y, mejor aún, *Las imprecaciones* (1955), donde el verso discurre armonioso y cristalino, triste y tierno, solidario y esperanzado.

Los adioses (1960) marcó otro punto alto de su obra poética, esta vez celebrando el amor. Los elementos visionarios y simbólicos aumentaron en las páginas ora amorosas, ora sociales, de *Desengaños del mago* (1961) y *El vals de los reptiles* (1970), aunque sin cuajar artísticamente de modo destacable. En cambio, *Requiem para un gentilhombre* (1962) prolongó, con acierto, la dicción luminosa de *Las imprecaciones* y *Los adioses*, sus dos mejores poemarios.

Finalmente, Scorza fue un novelista memorable. Como en los casos de José María Arguedas, Eleodoro Vargas Vicuña y César Calvo, su aliento creador básicamente poético se explaya mejor en los relatos que en los poemarios. Las novelas de Scorza devienen, en gran medida, en poemas lírico-épicas en prosa.

Erigió el vigoroso mural *La Guerra Silenciosa* (previamente titulado *Balada*) con las novelas *Redoble por Rancas* (1970), *Garabombo el Invisible*

(1972), *El jinete insomne* (1977), *Cantar de Agapito Robles* (1977) y *La tumba del relámpago* (1979). La tercera novela depuró considerablemente los defectos estilísticos de las dos primeras (imitación excesiva de García Márquez, tendencia al ornamento retórico, etc.), permitiendo que *Cantar de Agapito Robles* y *La tumba del relámpago* posean méritos sobresalientes.

Juzgado en conjunto, el ciclo de *La Guerra Silenciosa* es la expresión más notable de la novela peruana en la década del 70, y una de las cumbres de la épica latinoamericana, enaltecida por uno de los temas más grandiosos y significativos abordado por las letras de nuestro continente: las rebeliones campesinas de Cerro de Pasco a fines de los años 50 y comienzos del 60. Scorza participó en dichas luchas campesinas y, a modo de portavoz de la gesta colectiva, hilvanó su testimonio como una "crónica exasperantemente real" en la que los sucesos y personajes reales son retratados desde la óptica realmaravillosa (mágica, mítica) del pueblo.

Después de *La Guerra Silenciosa*, Scorza publicó *La danza inmóvil* (1983), primera novela de la trilogía *El fuego y la ceniza*. Debían seguirle *Segundo movimiento* y *Retablo ayacuchano*. Esta nueva saga abordaría las luchas guerrilleras, hasta llegar a las acciones recientes de Sendero Luminoso. Y lo haría en forma problemática, con personajes "contradictorios, hombres con conflictos internos y problemas personales". Así en *La danza inmóvil* los protagonistas se debatían entre el Eros y la Revolución, la pasión y el deber, el deseo y la frustración, la realidad y la imaginación. Así, *Segundo movimiento* enfocaría "la lucha armada en América Latina... vista desde el ángulo de un hombre que desertó del combate para salvar su vida, y gastarla en una vida de actos míseros, rutinarios, empobrecedores. ¿Qué era mejor? ¿Vivir o morir? ¿O vivir para qué?" (*El Noticiero Cultural*, Madrid, 22-2-1983).

El cambio de tema, óptica, tono y lenguaje introducido en *La danza inmóvil* fue patente. Teniendo en cuenta el dominio creciente que Scorza lograra en *La Guerra Silenciosa*, sorteando las fallas artísticas del inicial *Redoble por Rancas*, estimamos que las siguientes novelas de *El fuego y la ceniza* iban a limar los defectos de *La danza inmóvil*.

De todos modos, de las seis novelas de Scorza por lo menos tres (*El jinete insomne*, *Cantar de Agapito Robles* y *La tumba del relámpago*) son admirables. Y las otras tres no carecen de interés; contienen varios pasajes memorables.

(Dominical, 4 diciembre 1983)

X

**VARGAS LLOSA
EN BUSCA DE LA TOTALIDAD**

VARGAS LLOSA O LA FUERZA DE LA VOCACION

La evolución ideológica de Mario Vargas Llosa ha sido considerable, como bien lo atestiguan los 64 textos reunidos en el apasionante libro *Contra viento y marea, 1962-1982* (Barcelona, Seix Barral, 1983; 462 pp.)

La fe en el Socialismo de corte marxista se ha visto reemplazada por una adhesión cauta y crítica, incluso ecléctica, a los ideales de la Democracia. Proceso gradual que reconoce dos hitos principales: el *affaire* Padilla de 1971 que lo enemistó con el gobierno cubano y socavó sus relaciones con la izquierda marxista latinoamericana; y su oposición al control de los principales medios de comunicación establecido por el régimen velasquista en 1974, en el cual participaron muchos intelectuales peruanos de izquierda. Desengañado de Cuba, a la que tuvo en los años 60 como modelo de la revolución socialista que anhelaba para todos los pueblos, quedaron minadas sus convicciones socialistas; el velasquismo de 1974-1975 terminó por alertarlo contra toda clase de totalitarismo —de izquierda o de derecha— y contra el sometimiento de los intelectuales al Poder, al Estado.

Sirva la siguiente cita para ilustrar cómo en 1974 se tambaleaba la opción socialista de Vargas Llosa: "Sé también que la desaparición de toda forma de discrepancia y de crítica interna, no es inconciliable en Cuba —como no lo es en ningún país socialista— con la preservación de las reformas esenciales que, básicamente, establecen un orden social, para la mayoría, más equitativo y decente que el que puede garantizar el sistema capitalista. Por eso, a pesar del horror biológico que me inspiran las sociedades policiales y el dogmatismo, los sistemas de verdad única, si debo elegir entre uno y otro, aprieto los dientes

y sigo diciendo: “con el socialismo”. Pero lo hago ya sin la ilusión, la alegría y el optimismo con que durante años la palabra socialismo se asociaba en mí, gracias exclusivamente a Cuba” (pp. 211-212).

De 1974 a 1977 Vargas Llosa consume su transformación: “me he vuelto más escéptico. O, mejor dicho, más ecléctico en materia política. Las soluciones verdaderas a los grandes problemas, me parece, no serán nunca “ideológicas”, productos de una recomposición apocalíptica de la sociedad, sino básicamente pragmáticas, parciales, progresivas, un proceso continuo de perfeccionamiento y reforma, como el que ha hecho lo que son, hoy, a los países más vivibles (o lo menos invivibles) del mundo: esas democracias del Norte, por ejemplo, cuyo progreso anodino es incapaz de entusiasmar a los intelectuales, amantes de terremotos” (pp. 278-279). Otro pasaje, fechado en 1978: “hoy día creo estar en discrepancia casi total con la visión marxista del hombre y de la sociedad, aunque no ha variado un ápice el horror que me inspiran las desigualdades económicas y la explotación de los más por los menos ni mi voluntad de que esa situación se corrija radicalmente en mi país y en el mundo. Justamente, un factor que fue decisivo en mi cambio sobre el marxismo es la comprobación de que los métodos y la política inspirados en él para corregir las injusticias son mucho menos eficaces para conseguirlo que aquellas doctrinas y filosofías liberales y democráticas —es decir, aquellas que no sacrifican la libertad en nombre de la justicia— de los sistemas que han hecho lo que son hoy a los países de justicia social más avanzados —es decir de hombres más iguales, más cultos y más libres del mundo, como Suecia o como Israel”. (p. 288).

Vargas Llosa ha resumido así su evolución: “un latinoamericano que hizo su aprendizaje intelectual deslumbrando por la inteligencia y los vaivenes dialécticos de Sartre y terminó abrazando el reformismo libertario de Camus” (p. 11). Precisamente, publicó, en 1981 el volumen *Entre Sartre y Camus*, (el cual sólo contenía 14 textos, vinculados a la obra de Sartre, Simone de Beauvoir y Camus).

Pero el modo cómo Vargas Llosa asume el reformismo libertario de Camus (confesando, por otro lado, su concordancia con las ideas afines de Isaiah Berlin) tiene mucho de apasionamiento sartreano, de aliento polémico, sin olvidar su mayor fascinación por las tinieblas del hombre (vía Bataille, sicoanálisis, surrealismo, romanticismo, etc.) El “apolíneo” Camus y el “dionisiaco” Sartre parecen encarnar una alternativa que recorre lacerante toda la historia de la humanidad. Recordemos las interminables discusiones entre

Settembrini y Naphta en *La montaña mágica*; como el protagonista Hans Castorp (y el autor Thomas Mann), Vargas Llosa ha aprendido mucho de ambos extremos, no obstante su inclinación hacia lo apolíneo (en los principios éticos y el control riguroso de las formas artísticas), y ha terminado por comprender, ayudado por I. Berlin, que la pugna es interminable entre las "verdades contradictorias" y las "dos libertades".

Nótese, por ello, que la decisión de Vargas Llosa de editar *Contra viento y marea* (libro que da la razón a Camus frente a Sartre) tiene un sabor sartreano: mostrar sus cambios y equivocaciones. En 1965 escribió, al respecto: "Un pensador honesto no disimula sus errores y, si está intelectualmente vivo, tampoco se demora en justificarlos. Se limita a tenerlos en cuenta y sigue adelante. Esta ha sido siempre la conducta de Sartre frente a su obra" (p. 72).

Un año antes, en 1964, reflexionando sobre los ataques que recibía Sartre de manos de quienes parecían "enemigos personales" y no "adversarios ideológicos", Vargas Llosa entiende que lo que no pueden perdonarle al autor francés "es su condición de francotirador, su independencia de criterio, su actitud alerta, su imprevisibilidad, su inconformismo. Ni la derecha ni la izquierda han conseguido "oficializarlo": por eso lo atacan con tanta virulencia". (p. 55). Creemos que este juicio resulta válido también para los ataques que suele recibir Vargas Llosa de la derecha (más acusados en los años 60) y la izquierda (desenfadados desde 1971).

Notemos, de paso, que Vargas Llosa no sólo es mucho más ponderado que sus detractores, sino que ha demostrado una nobleza —y una generosidad crítica— difícil de hallar entre escritores de su calidad y fama, estudiando con detenimiento a autores contemporáneos que admira como J.M. Arguedas y García Márquez, y que son utilizados por sus opositores para opacarlo o restarle méritos. Al respecto, resulta innegable que Vargas Llosa es un crítico literario excelente cuando aborda escritores y obras que le apasionan (como suele ocurrir con los creadores dotados para la crítica, verbigracia T.S. Eliot, Borges y Octavio Paz), a pesar de la arbitrariedad con que relega o rebaja a los que no le entusiasman (por ejemplo, Cervantes y Joyce). Por su penetración, afán totalizador, originalidad y conocimiento de la tradición literaria, *La orgía perpetua* sólo puede compararse, dentro de la crítica peruana, con el *Apológico* de El Lunarejo (en rigor analítico sobrepasa *Unamuno en su "nivola"* de Armando Zubizarreta).

Observemos, ahora, que la evolución de Vargas Llosa obedece a que se ha mantenido leal, cueste lo que cueste, cada vez más conscientemente, a su

vocación literaria. El título del volumen subraya este factor primordial, más importante para entender a Vargas Llosa que su posición frente a Sartre y Camus, en tanto la explica. Justamente, el título *Contra viento y marea* remite a un pasaje del homenaje a Sebastián Salazar Bondy (ese proyecto casi sartreano de “mandarín” de la vida literaria limeña, de una influencia difícil de medir ahora con la sola lectura de sus textos, interesantes pero limitados artísticamente), en 1966: “Sebastián no podía ignorar, cuando decidió ser escritor, el estatuto social que le reservaba el porvenir: una condición ambigua, marginal, una situación de segregado [...]. Esto no le impidió acatar su vocación. Pero, ya sabemos, la “juventud es idealista e impulsiva” y no es difícil tomar una decisión audaz cuando se tiene veinte años; lo notable es ser leal a ella contra viento y marea, a lo largo del tiempo, seguir nadando contra la corriente cuando se ha cumplido cuarenta o más”. (p. 93)

Sartre le enseñó a Vargas Llosa que la vocación literaria exige plena libertad; constituye una “insurrección permanente” que contribuye al “perfeccionamiento humano impidiendo la recesión espiritual” (pp. 86-87). Basándose en ello, nuestro compatriota ha rechazado las utopías totalitarias y preferido el reformismo libertario de Camus.

(Dominical, 25 diciembre 1983)

LA TOTALIDAD, ESA ORGIA

Los trabajos críticos de Vargas Llosa, recogen, cada vez con mayor nitidez, el afán totalizante que sus novelas invocan. En *García Márquez: historia de un deicidio* (1971) pudimos registrar el siguiente aserto: “En el dominio de la crítica, como en el de su objeto, la *totalidad* será siempre mucho más un designio que un logro” (p. 615). Esta limitación y aquella aspiración

se ven ejemplificadas, en su última obra crítica *La orgía perpetua*,¹ por la novela *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert y el ensayo *L'Idiot de la Famille* de Sartre: "Ambas son tentativas imposibles, empresas destinadas a fracasar porque ambas se habían fijado de antemano una meta inalcanzable, estaban lastradas de una ambición en cierto modo inhumana: lo total [...] haberse empeñado en semejante aventura —haber incurrido en el crimen de Luzbel: querer romper los límites, ir más allá de lo posible" (p. 59). Es decir, dos versiones del *deicidio*: "La idea de representar en una novela la totalidad de lo humano [...] era una utopía semejante a la de atrapar en un ensayo la totalidad de una vida" (p. 59).

La novela total

En sus laboriosos territorios narrativos, Vargas Llosa, el *deicida*, urde espacios y ramifica tiempos para acceder al Espacio y al Tiempo, ostenta varios rostros (*personas*, mejor dicho) para remedar el Rostro. Descubre el espectro de la totalidad allí donde las perspectivas permanecen múltiples. Curiosamente, las obras que esgrime con más fervor para respaldar su tesis de la *novela total*, llámense *Tirant lo blanc* o *Cien años de soledad*, mantienen la integridad del prisma —la unidad en la diversidad, propia del blanco—, alejadas de la irreductible pluralidad de los relatos vargasllosianos (la excepción estuvo en *Los cachorros*). Sirva de comprobación el apunte que traza Vargas Llosa, en *La orgía perpetua*, a propósito de las "diferentes máscaras del narrador protoplasmático" de *Madame Bovary*: "Varios narradores cuyas voces se relevan con tanta sutileza que el lector apenas nota los cambios de perspectiva y tiene la impresión de que el narrador es uno solo" (p. 213).

Se podrá alegar que Vargas Llosa desecha esas convergencias ilusorias, esas gastadas convenciones de un rostro, una trama, un escenario y una sucesión. Sin la ingenuidad de Darío Chávez de Paz (quien pretendiendo denunciar un trucado y un montaje bochornosos en la composición de *La casa verde*, en verdad proporciona un método irrisorio para "aprisionar" el verbo y la totalidad), se agregará que Vargas Llosa tantea nuevos procedimientos para profundizar y reanimar la milenaria ilusión de la literatura. Así parecen aconsejarlo estas confesionales palabras en su reciente libro: "Esa propensión que me ha hecho preferir desde niño las obras construidas como un orden riguroso y simétrico, con principio y con fin, que se cierran sobre sí mismas

1. VARGAS LLOSA, Mario. *La orgía perpetua*. Barcelona, Seix Barral, 1975. 277 pp.

y dan la impresión de la soberanía y lo acabado [...] lo que sin duda he buscado por instinto y me ha gustado encontrar en los libros, las películas, los cuadros, no ha sido un reflejo de esta parcialidad infinita, de este inconmensurable fluir, sino, más bien, lo contrario: totalizaciones, conjuntos que, gracias a una estructura audaz, arbitraria pero convincente, dieran la ilusión de sintetizar lo real, de resumir la vida" (p. 19).

Acaso no es incompatible postular que, en definitiva, la tarea de este decidida en vez de ser totalizadora es desintegradora; la totalidad como imposura de Luzbel, como distorsionada suplantación de la realidad (el Génesis, abolida la ingerencia de Dios o sus equivalentes positivos, se revela Apocalipsis). Ya Julio Ortega nos ha persuadido de la presencia de "otro Vargas Llosa", para quien la existencia es intolerable (la sordidez de lo cotidiano, el falseamiento operado por las convenciones, etc.) porque está negada de la posibilidad de ser (y, por lo tanto, de comprender, de gozar, de crear); en sus novelas, nos dice Ortega, la humanidad se denigra a sí misma y el deicidio no es otra cosa que "destruir la idea de que la realidad posee su propio sistema incontrovertible... Abolir a dios equivale aquí a abolir la realidad tal cual es; corregirla al revelarla".² No es aventurado extender estas consideraciones a las costumbres narrativas de Vargas Llosa: no hay sistema literario incontrovertible, el narrador omnisciente (correlato de Dios) o el cultivo de una *persona* constante se basan en una posibilidad de ser que está minada, etc. Habría que precisar que en Vargas Llosa predomina la desintegración (tanto en los temas tocados como en las técnicas empleadas); los "vasos comunicantes" son insuficientes para erigir otra realidad que la que Vargas Llosa quisiera evitar: "siempre a medio hacer", "parcialidad infinita", "inconmensurable fluir". Como resultado, la desintegrada suplantación es más "real", puesto que la realidad pareciera provenir de un demiurgo inhábil (caro a ciertos gnósticos y a Borges).

La crítica total

De una inicial restricción al esclarecimiento de la búsqueda de la totalidad (la novela total), la crítica de Vargas Llosa ha ido manifestando su oculto deseo de ser total ella misma. *La orgía perpetua* recoge deliberadamente tres acercamientos diversos (tres *personas* críticas): uno orientado a declarar gustos

2. Este artículo ha sido publicado en *Postdata* y reproducido en *La imaginación crítica* (Lima, Ed. PEISA, 1975).

más que a emitir juicios (a esta dirección crítica “sus defensores la llaman clásica; sus denostadores, impresionista”) (p. 12), otro con pretensiones científicas y el tercero situable en los dominios de la historia de la literatura. La conciencia del desintegrador es demostrable al interior mismo de sus observaciones: “En realidad, los críticos de todos los tiempos han utilizado las tres perspectivas a la vez. La diferencia estriba en que cada época, persona y tendencia pone el énfasis, la atención dominante en una de ellas” (p. 12).

La peculiaridad de cada enfoque explica que las distintas ópticas polaricen naturalmente objetos diversos. Siendo su marca la “pasión” (la adicción), es esperable que la crítica “impresionista” destaque el interés por el personaje Emma Bovary y por los asuntos (rebeldía, violencia, melodrama y sexo); rememórese la consabida identificación con los protagonistas y las situaciones narradas. El rigor y la objetividad, propios de la segunda aproximación, prefieren reiterar al crítico ya presente en *García Márquez: historia de un deicidio*, y por lo mismo exponer el método de creación novelesca de Flaubert y destacar mecanismos narrativos de *Madame Bovary*. La tercera tentativa devela, por su parte, la modernidad de *Madame Bovary*. Así paulatinamente el interés va emigrando de Emma a Flaubert y de éste a *Madame Bovary*. Los “vasos comunicantes” existen: bástenos reparar en que el primer ensayo empieza registrando la pasión por el libro y por el narrador Flaubert, luego esboza razones “formales” del deslumbramiento causado por *Madame Bovary*, al tratar de la correspondencia de Flaubert propone al gran francés como paradigma de novelistas y, cerca del término, reseña la vigencia de Flaubert para los escritores actuales (la revelación mayor reside acaso en que Sartre reconozca que Flaubert “fundó, junto con Baudelaire, la sensibilidad moderna. A mí esta reconciliación vino a resolverme un problema personal”) (p. 54).

La orgía total

Si *G. M.: historia de un deicidio* constituyó la síntesis y la culminación de la teoría que tiene Vargas Llosa sobre el creador literario (el emisor), *La orgía perpetua* puede considerarse el germen y la demostración de una teoría acerca del lector y el crítico (el receptor). Emisor y receptor aparecen signados por el deseo de la totalidad, sea para codificarla o para decodificarla. Flaubert, espejo de creadores, ejemplifica la “vocación monstruosa” de juzgar todo lo vivido como mero material para la elaboración literaria; apoyado en la convicción de que la realidad está intolerablemente deformada, erige sus relatos sediciosos para denunciar que la existencia convencional es insuficiente: el único medio de soportar la vida es entregarse a la fabulación literaria

como a una *orgía perpetua* que es a la vez *total*: “Escribir —entrega, en su caso, tan vehemente y total como la del coito— era para Flaubert una orgía” (p. 91). Vargas Llosa, en este caso encarnación de receptores, consigna su “adicción” a la total “sustitución del mundo real por el ficticio” (ello es un “hechizo poderosísimo”, lo “vampiriza”); su fruición es también orgiástica; si Flaubert llegaba a “sustituir provisionalmente a la mujer por la literatura como foco de deseo y fuente de placer” (p. 91), en su caso “ninguna novela me produce gran entusiasmo, hechizo, plenitud, si no hace las veces, siquiera en una dosis mínima, de estimulante erótico” (p. 35); no había concluido la lectura de *Madame Bovary* y ya “sabía qué escritor me hubiera gustado ser” y “hasta la muerte viviría enamorado de Emma Bovary” (p. 18).

El “inconmensurable fluir” de lo real se conecta con la irresuelta totalización de lo múltiple en la narrativa de Vargas Llosa. La convincente sistematización ilusoria que operan Martorell, García Márquez o Flaubert, se corresponde con la triunfal integridad de las empresas críticas de Vargas Llosa. En lo real imaginario la totalidad y la orgía perpetua parecen posibles; eso lo sabían Emma Bovary (como Alonso Quijano, Hamlet o José Arcadio Buendía) y Flaubert (el discutido “*Madame Bovary soy... yo*” puede proferirlo Vargas Llosa). El escritor peruano lo comprueba bajo la terrible forma de un “demonio cultural” (novela total) imposible de manifestar (ni siquiera como una construcción integradora, que parecen perseguir las novelas posteriores a *La casa verde* con denuedo renaciente) y bajo la frustrante relación de una “pasión mal correspondida”: “Es triste porque esta larga y fidelísima pasión nació condenada, por la miserable razón de existencia, a verse en una sola dirección, a ser solicitud sin respuesta [...] la terrible certeza de que la más terrenal de las mujeres nunca abandonará su recinto sutil para acudir a la cita” (p. 60).

Para olvidar que únicamente en ese “recinto sutil” habitan la soñada totalidad y la inextinguible orgía, Vargas Llosa se consuela con que Emma “ha colmado su vida de manera sin duda menos gloriosa pero quizá más durable, que la que permite el amor compartido” (p. 60). Que sea Flaubert el narrador que le hubiera gustado ser: ningún lector podrá disputarle su “condena”: “en este (territorio) donde me hallo a nadie podrá dar (Emma) más que lo que a mí me ha dado” (p. 61). *El mayor monstruo, los celos*.

(*Correo*, Lima, 2 agosto 1975, p. 11)

UNA HISTORIA SOBRE LAS HISTORIAS

En estos días se estrena en Buenos Aires *La señorita de Tacna*. Coincidiendo con esta escenificación, han empezado a distribuirse los primeros ejemplares del hermoso volumen que ha editado Seix Barral de Barcelona, lo cual nos ha permitido comentarlo con Mario Vargas Llosa antes de que partiera a la capital argentina para presenciar el estreno mencionado. Juzgada como texto, *La señorita de Tacna* es, sencillamente, una obra maestra, otra más en el fructífero itinerario de nuestro narrador vivo más importante. Brilla como una de las escasas joyas de nuestra endeble tradición teatral, manteniendo, a la vez, una afinidad radical con las técnicas narrativas más características de Vargas Llosa.

La narración oral

- *Ya que en el prólogo a La señorita de Tacna subrayas que su tema central es el de cómo nacen las historias, quisiera que nos contaras brevemente cómo nació esta obra de teatro.*
- El punto de partida fue una experiencia personal, un personaje de mi infancia: una tía abuela que yo conservaba muy viva en la memoria por muchas razones. Porque era un personaje muy querido en mi familia, sobre el que circulaba una serie de leyendas y habladurías que parecían hechas para excitar la imaginación de un novelista.
- *Era un núcleo de la memoria familiar.*
- Absolutamente. Uno de los mitos familiares. Era una tía que se había quedado soltera. Se decía que había sido muy bonita, que había estado de novia de muy joven y que la víspera de la boda plantó al novio dejando el vestido de novia listo y los partes repartidos, porque se enteró de algo; y que, desde entonces, se había encerrado a piedra y lodo en su casa y nunca más había aceptado a un galán, y fue primero la tía y después la tía abuela de dos o tres generaciones de Llosas. Yo la recordaba con mucho cariño porque era una viejecita encantadora, bondadosa, paciente. La recuerdo muy vinculada a mi infancia en Bolivia y en el Perú, porque nos contaba cuentos a mí y a mis primos. A mí me fascinaban sus

cuentos. Supongo que yo explotaba a fondo esa facultad de contar historias.

— *Esas narradoras orales de las que nos habla Ricardo Palma, “más viejas que el escupir”.*

— Sí, pues. Son una especie de memoria viva familiar; además, una fuente de mitos, de fabulaciones. Y ella había nacido y vivido de joven en Tacna, cuando la ciudad había estado ocupada por el ejército chileno. Eso era un foco, además, riquísimo de historia, de anécdotas; muchos de sus cuentos estaban vinculados a esta época dramática de la historia peruana. Entonces, debo haber pensado desde muy joven en escribir alguna vez sobre esa tía abuela, la Mamá Elvira.

— *¿Se llamaba así? ¿Le decían Mamaé?*

— Sí. Lo curioso es que desde un principio pensé que debía ser una historia teatral. Nunca pensé en un texto narrativo. ¿Por qué? No lo sé. Quizá porque, a diferencia de otros personajes y otras historias, tenía una materialidad muy concreta; es decir, una cara, un físico, una plasticidad muy viva, muy real. Para mí su recuerdo era inseparable de sus historias, de su dicción, de sus gestos, es decir de elementos enormemente teatrales. Además, ocurrió otra cosa curiosa: yo pensaba en un principio que sería una obra más bien de tipo histórico, vinculada a un personaje fijado en una época muy precisa. Incluso recuerdo, en distintos momentos, entre novela y novela, haberme documentado un poco sobre Tacna durante la ocupación. Pero, cuando empecé a escribir *La señorita de Tacna*, inmediatamente después de haber terminado *La tía Julia y el escribidor*, este proyecto sufrió una gran transformación; de una pieza histórica se convirtió en una pieza más bien de imaginación, donde estaba jugando un papel muy importante la memoria, la transformación de los hechos históricos en mito o fábula por obra simplemente del tiempo y de la nostalgia. Y, poco a poco, de una manera también insensible, esa historia se fue convirtiendo en lo que yo creo ha resultado al final: una historia sobre las historias, es decir sobre la naturaleza de las historias. Esa cadena de transformaciones es quizá lo que resultó más interesante para mí: Ver que en la obra de teatro me ocurría exactamente igual lo que siempre me ha ocurrido en las novelas: perder un poco el control de lo que estaba haciendo, sentirme inducido, empujado, guiado no sólo por la conciencia y la razón, sino también por fuerzas de tipo

espontáneo, irracional -Vargas Llosa recuerda que el 77 escribió en Lima *La señorita de Tacna*, concluyéndola luego en Cambridge. No la publicó largo tiempo porque quería que apareciera coincidiendo con su presentación en las tablas. Se frustraron varios proyectos de estreno en Madrid bajo la dirección de José Luis Gómez, quien indirectamente posibilitó su puesta en escena ahora en Buenos Aires con Emilio Alfaro como director, ya que hizo conocer la obra a la artista argentina Norma Aleandro, la cual justamente sugirió el estreno en Buenos Aires, aceptando actuar como Mamaé.

Continuidad teatral

- *Tu interés por el teatro parece muy antiguo. Al estrenarse una obra de Arthur Miller en La tía Julia dudas si dedicarás tus mayores esfuerzos al teatro o a la novela. También tenemos el hecho de que cuando estudiabas Secundaria en Piura estrenaste...*
- *La huida del Inca, el año 52. Bueno, el teatro fue mi primer amor.*
- *Aparte de algunos poemas que alguna tesis universitaria se ha empeñado en reproducir. Es interesante, al respecto, que el escritor de La señorita de Tacna, Belisario, sea presentado como alguien que comienza poeta y deviene narrador.*
- *Los poemas constituyen la prehistoria. Lo primero que escribí con una cierta seriedad fue una obra de teatro. Siempre me ha gustado mucho el teatro y he tenido proyectos de escribir teatro; lo que pasa es que las novelas me tomaban tanto tiempo y me absorbían por completo. Tú sabes, por otro lado, que la poesía es la primera forma en que se manifiesta la vocación literaria. Nadie nace narrador, dramaturgo o crítico. Se nace poeta; después algunos pasan a cultivar otros géneros o abandonan la literatura. Así como en la historia la poesía es el género literario más antiguo, yo creo que en la vida individual es también el primer brote de la creación.*
- *Lo importante es constatar una gran afinidad creadora entre tus narraciones y tu obra de teatro. En gran medida tus relatos son teatralizables, especialmente Los cachorros (puesto en escena ya varias veces) y Conversación en La Catedral, porque contienen contrapuntos y montajes de voces y diálogos.*

- Exactamente. En mis ficciones hay un tiempo convencional, que no es el tiempo cronológico, el de la experiencia real. Es un tiempo creado por necesidades de la obra misma, teatral o novelesca. El hecho de que la historia circule libremente del pasado al presente y al futuro, sin someterse a una cronología lineal.
- *Con gran libertad en el tiempo y en el espacio.*
- Exactamente, obedeciendo a necesidades estrictamente teatrales en este caso. Eso es lo que más trabajo me costó: conseguir una estructura equivalente a la de mis novelas. Me costó mucho esfuerzo porque en una obra de teatro no tienes el apoyo de la descripción, que te concede un margen muy grande en las novelas. Ahora, en *La señorita de Tacna* hay un narrador: Belisario no es solamente un personaje, es un narrador con mayor libertad que los otros personajes.

El autor dentro de la Obra

- *En este siglo el teatro, al igual que la novela o el cine, explora mucho la presencia de autores o narradores dentro de las obras, en contrapunto con los personajes. Sin embargo, esto posee antecedentes remotos, en el teatro poético o alegórico de la India, el Japón y la Edad Media, adquiriendo una riqueza particular en los autos sacramentales de Calderón y el Fausto de Goethe.*
- Tú recuerdas, seguro, *La lozana andaluza*. Es una novela [española, del siglo XVI] que a mí me gustó mucho por su desenfado y libertad moral, pero también por su estructura extremadamente audaz, novedosa, original. No sé si recuerdas que contiene escenas en que hay un personaje que se llama el Autor, que no es el autor de la novela (Francisco Delicado) evidentemente, sino un personaje creado por el autor y que figura entre los otros personajes. Incluso hay un momento muy picaresco en que este Autor está debajo de la cama, cuando la lozana andaluza está ejercitando su oficio con otro personaje, y el Autor va espiando y comentando lo que ocurre. Bueno, pues Belisario es un poco ese Autor introducido por el autor. Hay una ambigüedad al final; todo lo contado en *La Señorita de Tacna* puede ser una mera fabulación. Yo he sido acusado muchas veces, y siempre he reivindicado con mucho orgullo esa acusación, de ser un autor realista, pero creo que esta es la primera obra que no puede ser acusada de realista en un sentido ortodoxo, porque en

realidad en ella el elemento imaginario, onírico o de pura fabulación me parece tan importante o acaso más importante que el de la observación de la experiencia real.

La necesidad de la ficción

- *¿No te habrá ayudado en la maduración de la historia de Mamaé, posibilitando que por fin la escribas, el que hayas compuesto antes La tía Julia? Fíjate que en La tía Julia por primera vez se vuelve un tema central de tus ficciones el “demonio cultural” —dominante en tus ensayos— de cómo nacen las historias.*
- Es verdad.
- *Así como Camacho se dedica a tiempo completo a escribir, la Mamaé, tal como tú la conociste, vive envuelta en sus narraciones orales, en un universo...*
- ... de ficción. Claro. Creo que hay una continuidad entre un tema y el otro.
- *Y así como en La tía Julia se monta al tema de cómo nacen las historias, la historia de amor entre Varguitas y su tía, ahora Belisario se propone escribir una historia de amor, pero sus “demonios” le impiden concretar ese proyecto inicial.*
- Al comienzo *La señorita de Tacna* no intentó ser una historia de amor exactamente, sino una historia referida a un acontecimiento del pasado. Ahora, el fenómeno que padece Belisario de querer contar una historia que se le escapa de las manos, es un fenómeno que he experimentado y que supongo han experimentado todos los escritores. El proceso de creación es complejo. ¿Qué misteriosos resortes intervienen y hacen que el proyecto jamás se realice como estaba previsto? Ese proceso no es gratuito ni arbitrario; obedece a motivaciones muy profundas que tienen que ver con la experiencia personal tanto de escritores como de lectores, tanto de fabuladores como de oyentes de fábulas.
- *En Mamaé influyen lo que tú has llamado “relaciones viciadas” con la realidad, falsificaciones de sus impulsos interiores, todo lo cual le produce una gran necesidad de elaborar ficciones.*

- Yo creo que ese es un aspecto central en la obra. Hay necesidades muy profundas que de alguna manera las historias tratan de satisfacer. La Mamaé suple con sus historias las carencias de su vida, aunque sea transitoriamente, aunque sea imaginariamente. Algo de eso ocurre con Belisario y con todos los que leemos, escribimos o escuchamos historias. Y eso me interesa muchísimo, porque creo que es una demostración de que crear historias no sólo no es una actividad frívola, sino que enraíza en una profunda necesidad humana: en pocas palabras, la necesidad de luchar contra el sufrimiento, de tratar de conquistar de alguna manera la felicidad. La realidad en sí misma no le basta a ningún hombre para ser feliz. La forma que tiene el hombre de completar de algún modo esa realidad insuficiente es inventando una realidad.

(Dominical, 24 mayo 1981)

RIBEYRO Y VARGAS LLOSA:

NARRADORES EN EL TEATRO

En los últimos días de 1981 fue publicado *Atusparia* (Lima, Eds. Rikchay Perú, 139 pp.) de Julio Ramón Ribeyro (Lima, 1929). Su circulación se ha hecho efectiva en estos meses de verano de 1982, reciente todavía el clamoroso éxito obtenido por *La Señorita de Tacna* (Barcelona, Edt. Seix Barral, 1981) de Mario Vargas Llosa (Arequipa, 1936) al ser estrenada en Buenos Aires. No podemos menos que enlazar ambas obras dado que constituyen piezas dramáticas de relieve creadas por las dos figuras principales de nuestra narrativa actual: Ribeyro, el mejor cuentista; Vargas Llosa, el mejor novelista.

Tal vez parezca innecesario abordar la altísima calidad de Ribeyro y Vargas Llosa, ambos con visos de genialidad en sus mejores páginas. Con

Martín Adán y Alfredo Bryce, son los únicos autores peruanos vivos que, a nuestro parecer, trascienden con claridad las fronteras hispanoamericanas, mereciendo una resonancia universal que hasta ahora sólo despierta Vargas Llosa.

Sin embargo, hemos querido abordar el punto porque en los últimos lustros se ha ido entretejiendo una polarización esquemática que beneficia a Ribeyro y subvalora a Vargas Llosa. Intervienen muchos factores: políticos (las malas relaciones de Vargas Llosa con la izquierda), literarios (el desgaste del "boom", la disminución del interés por la experimentación técnica, etc.), personales (la imagen profesional, disciplinada, triunfalista, casi publicitaria, de Vargas Llosa), etc. Claro que esta esquematización también convoca un enfrentamiento de Vargas Llosa con Arguedas. Digámoslo así: el contraste Ribeyro/Vargas Llosa nos recuerda la oposición Eguren/Chocano, y el de Arguedas/Vargas Llosa, la de Vallejo/Chocano.

Eso es confundir niveles y actitudes. Por donde se lo mire, Vargas Llosa merece mejor trato que Chocano. Limitándonos a la calidad artística, Chocano está por debajo de los autores mencionados. Encima de él pondríamos a Eguren y Ribeyro. Más arriba, a Arguedas y Vargas Llosa. En la cumbre, de notoria genialidad, a Vallejo.

Evitemos, pues, el abuso crítico que acostumbran los detractores de Vargas Llosa. Les gusta ridiculizar su profesionalismo, su tenacidad, su pericia técnica, su éxito comercial; estos rasgos son usados para ponderar, en cambio, la naturalidad y la espontaneidad, el "clasicismo" y la "marginalidad" de Ribeyro. Eso es caer en discutibles estereotipos del "talento", la "inspiración", la "autenticidad", etc. Nos gustaría que esos críticos también denunciaran los "defectos" de Vargas Llosa en escritores como Brecht, Joyce, Mann, Carpentier, García Márquez, etc.

Lo que importa, a fin de cuentas, es que Ribeyro ha plasmado más de una docena de cuentos que son obras maestras, especialmente algunas piezas de *Silvio en el Rosedal*. Sus novelas son de interés menor, aunque *Crónica de San Gabriel* nos convence tanto como *Pantaleón y La tía Julia*, y más que *El Sexto* de Arguedas o *Tantas veces Pedro* de Bryce. Por su parte, Vargas Llosa ha firmado cuatro novelas magistrales, la última de ellas realmente excepcional: *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *Conversación en La Catedral* y *La Guerra del Fin del Mundo*; súmese a ello, una obra maestra de corto aliento: *Los cachorros*. Sus cuentos, en cambio, no resisten la

comparación con los de Ribeyro, ni siquiera con los mejores de Arguedas y Bryce; "Día domingo" y "Los Jefes" tendrían que alternar con muchos de Ribeyro, y con varios de Arguedas y Bryce.

Grandes artífices de argumentos, episodios y personajes, Ribeyro y Vargas Llosa han sentido pronto el deseo de escribir obras teatrales. Ribeyro ya cuenta con el volumen *Teatro* (1975), recopilación de siete piezas compuestas entre 1958 y 1965. Sabemos que a los 15 años de edad Vargas Llosa estrenó en su escuela *La huida del Inca*; por otro lado, el personaje Varguitas —su alter ego— en *La tía Julia* confiesa su pasión por las tablas, llegando a dudar si su vocación es para la narración o para el teatro.

Sucede que la narración y el teatro comparten elementos fundamentales: trama, personajes y diálogo. Emil Staiger hace que "lo dramático" (diferenciándolo de lo lírico y lo épico) no se circunscriba al teatro, sino que abarque las tensiones dramáticas presentes en todo tipo de obras: tragedias, comedias, novelas, cuentos, etc.

Por supuesto, que también hay diferencias radicales entre el lenguaje narrativo y el teatral. Diferencias que se han ido acentuando en la época contemporánea, hasta hacer del teatro un lenguaje autónomo, en el que la actuación, la escenografía, etc. ocupan un lugar tanto o más importante que las palabras. Es decir, el teatro como un arte con sus propias reglas, no como un género de la poesía o de la literatura. En su sugerente reseña sobre *La señorita de Tacna* (*Hueso Húmero*, núm. 9) Jorge Guerra distingue, precisamente, entre el "hacedor de obras" (el que escribe una obra que alcanza su verdadera actualización al ser representada, y no al ser leída) y el escritor literario, a fin de sopesar los aciertos y defectos del escritor Vargas Llosa en su tentativa de ser "hacedor de obras".

En sus Observaciones Preliminares a *Atusparia*, Ribeyro dificulta la cuestión, ya que, luego de haber confesado que su deseo inicial fue escribir una novela, señala que su obra confiere más importancia al texto que a la puesta en escena, a modo de "reacción contra un teatro puramente gestual o espectacular" (p. 17). Esta vuelta al pasado nos recuerda la poca modernidad de Ribeyro también en la narración (sin la originalidad ni la experimentación de Vargas Llosa).

La verdad es que la mayoría de las piezas teatrales de Ribeyro ofrecen poco a la puesta en escena. Lo curioso es que, cuando ya había alcanzado una

“teatralidad” admirable en las tres farsas de 1965, decide volver hacia atrás. El resultado no deja de ser valioso, sobre todo si lo juzgamos dentro de la pobre escena nacional. Pero supone un retroceso con relación a 1965. Un retroceso no sólo dramático; tampoco el texto brilla por su adecuación estilística a cada personaje, cayendo muchas veces en convencionalismos retóricos. Algunas escenas notables (cuadros 6, 14 ó 15) no salvan una obra que al parecer hubiera prosperado más como novela.

Por el contrario, *La señorita de Tacna* manifiesta —como lo ha destacado Ernesto Sábato— un rico temperamento teatral, del que se puede esperar mucho en el futuro. Está lejos de ser una obra maestra como lenguaje teatral; varios defectos, particularmente en el segundo acto (ver los reparos de J. Guerra), trasuntan inexperiencia escénica y lastre narrativo. Pero son defectos menores, salvables en gran medida con una buena puesta en escena. Los que admirábamos la virtualidad teatral de *Los cachorros* y muchos diálogos de sus novelas extensas, hemos quedado complacidos, pues, con *La señorita de Tacna*, un aporte innegable al teatro nacional y aun al hispanoamericano. Vargas Llosa nos encandila barajando tiempos y espacios, adaptando las palabras a cada personaje y a cada situación.

Finalmente, comentemos la opinión de J. Guerra que pretende restar méritos a *La señorita de Tacna* por juzgar que su temática es simple, frágil, poco sustanciosa. En primer lugar: una obra de arte es grande no por los temas que aborda, sino por el tratamiento hondo que les concede. *Atusparia* no está a la altura del estupendo tema elegido, en cambio *La señorita de Tacna* enfoca con suficiente brío su materia dramática. En segundo lugar: la temática de *La señorita de Tacna* es compleja, densa, sustanciosa, al encarar la naturaleza de la ficción, la asociación mental de tiempos y espacios (los recuerdos), la moral represiva, la soledad, la decadencia, la vejez, etc.

(Dominical, 28 febrero 1982)

VARGAS LLOSA:

LA VERDAD DE LA MENTIRA

Luego del éxito internacional de *La señorita de Tacna* (1981), y habiendo coronado su proyecto narrativo hasta ahora más ambicioso (*La guerra del fin del mundo*, 1981), Mario Vargas Llosa decidió incursionar nuevamente en el teatro. Ratificando sus notables condiciones dramáticas, el valioso fruto acaba de ser publicado: *Kathie y el hipopótamo* (Barcelona, Seix Barral, 1983; 145 pp.). Dentro de pocos días, el 24 de abril, esta nueva obra será estrenada en Caracas, dentro de un evento de prestigio mundial; lo hará la compañía del director Emilio Alfaro y la actriz Norma Aleandro, la misma que estrenó *La señorita de Tacna* en Buenos Aires.

Mentir para vivir

- *Abordemos primero tu proyecto creador. Me interesa ello porque tú siempre partes de una situación y luego, al calor de la escritura, la historia —impulsada por tus “demonios”— te impone modificaciones imprevistas.*
- Se trata de una farsa, una obra de humor en la que hay un juego constante de planos e identidades. Se ubica en la época en la que ocurren casi todas las cosas que yo escribo: los años 50. La situación básica es la siguiente: una mujer y un hombre se ponen de acuerdo para dedicarse a mentir dos horas cada día. Ella es una señora que ha llegado a una edad que se puede llamar “crítica”, que siente la vida como un gran vacío, como una gran frustración. Necesita algo a que asirse, algo que le dé un estímulo vital, y acude a la “cultura”. Es algo que ocurre frecuentemente. Una situación algo patética porque, no sé, una persona que a los 50 ó 60 años quiere asumir una cultura por la que jamás se ha interesado o preocupado, tiene una idea que puede ser sumamente extravagante y absurda de la cultura. Y, al mismo tiempo, posee algo inocente y conmovedor: querer suplir un vacío y un desconocimiento de toda una vida en pocas semanas o días.

Esa señora desea escribir un libro de aventuras y no tiene los medios para hacerlo: los recursos intelectuales, el dominio mínimo del lenguaje, la desenvoltura de la prosa que se necesita para escribir un libro.

Contrata, entonces, a una especie de polígrafo, escribiente o escribidor, quien, a su vez, es un personaje frustrado que he rescatado de *Conversación en La Catedral*: Zavalita. Ha llegado también, por un camino muy distinto, a una bancarrota vital. Acepta ese trabajo como un empleo, como una simple manera de ganarse la vida, de completar las deficiencias del presupuesto mensual.

Las historias que ella cuenta y él escribe son, de alguna manera, rectificaciones, recreaciones de experiencias vividas o soñadas por ambos personajes. Y en estas mentiras que ellos van construyendo poco a poco se van transparentando las verdades profundas que ellos viven; se produce una especie de contrapunto entre lo que estos personajes son, lo que no son y lo que en el fondo quisieran ser. La obra trata de mostrar la función de la mentira en la vida. No solamente la mentira, que es en cierta forma la esencia de la ficción, sino la verdad de la mentira, cómo sin la mentira ningún hombre prácticamente podría soportar la existencia. La mentira es uno de los recursos que tiene el hombre de acomodarse más o menos con una realidad que nunca está a la altura de sus aspiraciones, que jamás se plegará a sus ambiciones como él desea. Y, por otra parte, es un camino que te permite conocer profundamente a las personas, porque creo que las mentiras expresan tanto a las personas como las verdades.

En *Kathie* muestro algo que siempre me ha fascinado, tal vez porque nunca lo he entendido del todo; el proceso a través del cual cuaja una ficción, cómo la ficción parte de una realidad y regresa a la realidad por los cambios que va introduciendo en las personas. No he intentado hacer ningún tipo de pedagogía literaria a través de una historia, ni muchísimo menos.

- No has buscado intelectualizar un “arte poética”, digamos.
- En absoluto. Yo quería utilizar el teatro para contar esta historia y esta historia de pronto veo que empalma con una serie de preocupaciones que están en *La señorita de Tacna*, mis últimos ensayos y hasta en ciertos personajes y episodios de *La guerra del fin del mundo*. Quizá la diferencia fundamental es el humor. Hay la creación deliberada de atmósferas de pacotilla. Hay un mundo fundamentalmente imaginario, inventado. Una geografía exótica en la que los dos personajes se van volcando; en realidad no describe parajes exóticos, sino ciertas ambiciones, ciertos apetitos de la intimidad de los dos personajes. Al final uno descubre que

dentro de ese fantaseo continuo asistimos simplemente al desnudamiento de dos frustraciones en una época y una ciudad determinadas: la Lima de los años 50.

Por otro lado, esta obra la escribí en Londres, donde estuve como diez meses en 1982 y escribía medio día la obra de teatro y medio día trabajaba en el Museo Británico un ensayo sobre *Los miserables* de Víctor Hugo. Fue muy curioso cómo poco a poco Víctor Hugo se fue filtrando en la obra, alimentándola de una manera mucho más importante de lo que me daba cuenta mientras escribí. Al final, creo que las lecturas, la obra y la vida de Víctor Hugo arrojan una sombra muy fuerte en *Kathie y el hipopótamo*.

- *Son interesantes las ideas de Hugo sobre la farsa, la estética de lo feo y lo grotesco.*
- Sí, leí sobre eso. El Romanticismo en Víctor Hugo es, básicamente, los grandes contrastes, lo sublime, lo horrible, lo monstruoso, lo excesivo, lo truculento. El incorpora maravillosamente a la literatura todo eso.

La ficción como verdad

- *Generalizando, observo dos actitudes diversas ante la mentira y la ficción en tu producción literaria. La primera se extiende hasta Conversación en La Catedral y la segunda brota vigorosa en La Tía Julia, funcionando Pantaleón como un libro de tránsito de una a otra actitud. En el primer grupo, los personajes juzgan sobre todo moralmente a la ficción, la mentira, la hipocresía; asumen una actitud de negación, rebeldía, asco o hartazgo existencial. Precisamente el Zavalita de Conversación es el que mejor ilustra la actitud de "sartrecillo" de querer la verdad cueste lo que cueste, la liberación de ataduras sociales, como si realizarse humanamente supusiera un ejercicio heroico de la verdad. En cambio, a partir de La Tía Julia, acentuándose en mayor medida en Kathie, los personajes obedecen a otra óptica sobre el problema de la mentira; en vez de condenarla y exigir la verdad, adoptan una perspectiva más compleja que no permite una fácil distinción moralista entre la verdad y la mentira.*
- Creo que se puede definir de esta manera: la ficción dice la verdad a través de la mentira. Eso es lo que he llegado a descubrir después de

estar escribiendo bastante tiempo ficciones. Una idea muy generalizada, y que podríamos llamar “ingenua” en el sentido más prístino de la palabra, es que la función de la literatura es decir la verdad; el escritor no debe mentir, debe decir la verdad.

- *El viejo concepto de mimesis, la representación de lo real, desde Aristóteles hasta Lukacs.*
- Eso supone el lector “ingenuo”; en el caso de los críticos, ya hay que entender “ingenuo” en un sentido más peyorativo. Simplemente eso no es verdad, por la sencilla razón de que no es posible. No depende de la buena o de la mala voluntad del escritor de ficciones el poder decir la verdad, porque la ficción, como la palabra indica, es una mentira, una invención que de alguna manera trastorna, manipula, recrea una realidad dada, entre otras cosas porque está escrita a partir del lenguaje, que es un instrumento esencialmente manipulador y transformador de la realidad. De ahí no hay que deducir, ni muchísimo menos, que la ficción es esa mentira que se agota en ella misma, que simplemente entretiene o hipnotiza momentáneamente. En realidad, cuando la mentira está lograda...
- *Cuando es auténtica.*
- Exactamente, cuando es auténtica; digamos, cuando está hecha con rigor, con talento, con autenticidad y es una mentira verdaderamente lograda, tanto que pasa por verdad, en ese momento la mentira se trasciende a sí misma y hace estallar y aparecer alguna realidad muy distinta de aquella que es la explícita. Hay una verdad que se transparenta como en el juego de las sombras chinas. Para mí, esa es la gran función de la literatura; como una radiografía, consigue, a través de la mentira, hacer aparecer una verdad humana que está soterrada.

El elemento fantástico

- *Comentando tus últimos libros, José Miguel Oviedo observa que de haber sido antes un escritor de cepa marcadamente realista, ahora concedes relieve a la imaginación y sales del marco normal del relato realista. ¿Qué opinas al respecto?*
- Creo que es muy exacto.

- *¿No será que has enriquecido tu concepto de realidad?*
- Exactamente. Mi concepto de realidad es menos estrecho que en mis primeras novelas. Creo que siempre hay una realidad verificable en lo que escribo, pero ahora el elemento de ambigüedad y estilización de la realidad es mucho mayor; y hay algunas dimensiones de la experiencia, como el fantasear, el imaginar, que cada vez tienen una función más importante en lo que escribo.
- *Tus afirmaciones sobre las relaciones entre la verdad y la mentira, sobre la naturaleza de la ficción, me han hecho recordar a Borges, quien, desde su peculiar escepticismo, ha afirmado, por ejemplo, que la literatura "realista" es nada más que otra forma de la literatura fantástica, subrayando que toda obra literaria —y, en general, toda elaboración cultural— es una ficción, una imagen siempre imperfecta e inadecuada, basada en convenciones sociales, de la realidad.*
- Estoy de acuerdo que la ficción siempre es ficción, y no realidad. Ahora, lo que no creo es que la ficción sea totalmente soberana; está hecha a partir de la realidad, es su contradicción y, a través de ella, la realidad no solamente se expresa, sino también se modifica.
- *Eso nos lleva a lo esencial de la literatura fantástica.*
- Para mí, trata básicamente la experiencia que no es verificable.
- *Esa es una concepción bastante extendida que procede de la posición "realista" dominante en nuestra cultura. Pero, para creadores como Borges y estudiosos como Todorov, mientras que la literatura "realista" busca hacerte sentir que lo que lees es "real" y no trastorna la noción de realidad imperante; la literatura fantástica pone en duda las concepciones que hemos recibido, siembra la incertidumbre sobre las diferencias entre realidad y ficción, entre sueño y vigilia, cuestiona la naturaleza del tiempo, el espacio, el yo, la causalidad, los principios lógicos de identidad, no contradicción, etc.*
- Bueno, entendida así la literatura fantástica, comparto mucho de su afán cuestionador. En *Kathie* asistimos a una abolición de las fronteras convencionales de la realidad.

(Dominical, 10 abril 1983)

EL TEATRO DE VARGAS LLOSA

Se encuentra en prensa una nueva novela de Mario Vargas Llosa: *¿Quién mató a Palomino Molero?* Narra la investigación de la tortura y asesinato de un aviador militar; está ambientada en diversas localidades de Piura, en los años 50.

Y ya está en nuestras librerías la reciente obra teatral de Vargas Llosa: *La Chunga* (Barcelona, Seix Barral, 1986; 116 pp.), pieza estrenada —con gran despliegue periodístico— el 30 de enero de este año, en Lima, por el notable Grupo “Ensayo”, y el 7 de febrero, en su versión inglesa, en Nueva York, por el “Intar Theatre”.

Antes de evaluar la calidad de *La Chunga* y, en general, de la producción dramática de Vargas Llosa, conviene reflexionar sobre cuándo y cómo se inserta ésta dentro de la evolución creadora del autor de *La Guerra del fin del Mundo*.

Dejando aparte la “pre-historia” literaria de Vargas Llosa (anterior a la publicación de *Los Jefes*, en 1959), que registra el estreno, en plena adolescencia escolar, de *La huida del Inca* y un decidido entusiasmo por las tablas (afición que también posee el imberbe Varguitas de *La tía Julia* y *el Escribidor*), la dramaturgia de nuestro autor comprende, hasta ahora, tres muestras: *La señorita de Tacna* (1981), *Kathie y el hipopótamo* (1983) y *La Chunga*. Es decir, zarpa luego de la composición de dos grandes trabajos críticos: *García Márquez: historia de un deicidio* (1971) y *La orgía perpetua* (1975); y de la transformación operada en su narrativa en los años 70, con *Pantaleón y las Visitadoras* (1973) y *La tía Julia...* (1977).

En los dos estudios citados y *La tía Julia...* ingresa al primer plano un tema que había interesado a Vargas Llosa desde su “pre-historia”, sembrado de comentarios en diarios y revistas limeños: la naturaleza de la ficción literaria y sus vínculos con la verdad, con la realidad. Sus ideas sobre el “deicidio”, los “demonios”, la “relación viciada”, el carácter compensatorio de la ficción, la necesidad de vivir en la imaginación, etc., ya expuestas en artículos y entrevistas, encontraron desarrollo amplio y orgánico en los dos estudios mencionados, y, por otro lado, irrumpieron con firmeza, como una especie de “demonio” cultural o reflexivo, en la configuración de *La tía Julia...*

Vinculado con ello, percibimos en los dos estudios y en *Pantaleón... y La tía Julia...* una perspectiva que descubre en la Mentira (y su manifestación literaria: la Ficción) la expresión de verdades ocultas o veladas o reprimidas: el acceso a niveles más hondos de la persona, dirigidos por el deseo y la insatisfacción.

En los relatos anteriores, de *Los Jefes* a *Conversación en La Catedral*, dominaba un enfoque moral de la Mentira (remarcando su manifestación de mayor presión social y actitud deliberada, voluntaria: la Hipocresía) y el propósito de esclarecer la *verdad* (sobre la muerte del Esclavo, en *La Ciudad y los Perros*, y el turbio pasado del padre de Zavalita, en *Conversación en La Catedral*, para limitarnos a los ejemplos más nítidos); enfoque de sabor sartreano, inconforme, sublevante. A partir de *Pantaleón...* y, más claramente, *La tía Julia...* campea un enfoque más psicológico e interesado en desnudar las tinieblas de los personajes, más cognoscitivo que ético, sin el propósito de calificar moralmente a los personajes, ni de bregar en pos de una verdad "objetiva" que no estaría condicionada (como siempre lo está, según Vargas Llosa) por "el color del cristal con que se mira". Esta actitud se condice mejor con la "invisibilidad" exigida por Flaubert, con no juzgar las acciones y los personajes; y, de modo más profundo, permite comulgar con la tradición creadora más sólida de Occidente (que puede ya verse razonada por Aristóteles y sus ideas sobre la tragedia: catarsis, anagnorisis, etc.), la de Homero, los trágicos griegos, Virgilio, Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe, Tolstoi, Joyce, O'Neill...: retratar al hombre con simpatía trágica y conciencia de sus sombras (y límites).

Todo esto ha rendido un fruto artístico superior: la novela *La Guerra del fin del Mundo*. Y ha embarcado a Vargas Llosa en la difícil empresa de escribir teatro, rara vez cumplida con éxito por un narrador destacado. Hasta ahora, sus tres piezas dramáticas desmontan el proceso de la ficción y el mecanismo de la "mentira verdadera". *La señorita de Tacna* ha focalizado estos procesos en el *recuerdo*, en la transfiguración que el pasado sufre al ser digerido por la memoria (y el consiguiente olvido); *Kathie...* en la *evasión* a la ficción (subliteraria, como en *La tía Julia...*), la necesidad de compensar la frustración y la mediocridad con la imaginación; y, *La Chunga*, lo hace en los impulsos reprimidos del *deseo* (*libido*), en sus variantes de masturbación y *voyeurismo* (José), sublimación (Lituma), masoquismo (Mono), sadismo (Josefino) y virtual contranatura (Chunga). En concordancia con ello, los protagonistas de las tres obras van de la senil Mamaé, a los adultos claudicantes Kathie y Zavala, y a los adultos con arrestos de pasión juvenil de *La Chunga*;

a la par que la ética y el ideal de vida evoluciona: de la dignidad y el sacrificio (virtudes "nobles"), a los sueños huachafos de la clase media, y de ahí a los instintos de vagos y corruptos (todo ello en un proceso que va de las capas sociales privilegiadas a las populares).

Para juzgar la calidad del teatro de Vargas Llosa habría que tener en cuenta dos cosas:

- a. la dramaturgia peruana (no nos referimos a la actividad teatral, que ha progresado mucho en las tres últimas décadas) carece de un escritor verdaderamente grande (como lo son, en su terreno, los poetas Vallejo y Martín Adán, y los narradores Arguedas y Vargas Llosa); entre los autores de calidad ubicaríamos a Vargas Llosa, capaz de construir un personaje estupendo como la Mamaé, y armar con solidez el movimiento escénico en *La Chunga*.
- b. Vargas Llosa no se contenta con lo ya conquistado, siempre ensaya nuevas técnicas y perspectivas en la narrativa, y con osadía irrumpe en el teatro, un lenguaje que no domina (que le cuesta dominar), y lo hace defendiendo una vía "que juegue a fondo la teatralidad, la aptitud humana para fingir, para multiplicarse en situaciones y personalidades distintas a la propia" (p. 5). Es cierto que le falta mucho para realizar esa teatralidad con la maestría de O'Neill, Pirandello, Valle-Inclán; pero es positivo que se preocupe porque no se anquilose el teatro peruano (y latinoamericano) en las sendas de Brecht, el teatro del absurdo y el happening.

Añadamos una atingencia al designio "totalizador" de Vargas Llosa, que en el teatro supone el afán de abarcar "la totalidad humana de los actos y los sueños, de los hechos y las fantasías" (p. 4). Su designio "totalizador" se plasma con dos graves carencias, más patentes que nunca en *La Chunga* (en el caso de las novelas, están compensadas en buena medida por el manejo "totalizador" del montaje narrativo, aspecto en el que Vargas Llosa vence en virtuosismo a cualquier hispanoamericano):

1. Sus personajes (excepción hecha de varios de *La Guerra del fin del Mundo*, su mejor obra) no son muy complejos, no poseen tantos niveles de experiencia como los de los autores citados al hablar de la tradición occidental. Sin espesor metafísico ni espiritual, como también ocurre con los de García Márquez y Jorge Amado, no tienen la hondura de los personajes de Borges, Rulfo y Lezama Lima.

2. Su léxico se complace en lo cotidiano y vulgar (manejado con inmensa destreza y expresividad) e ignora la "totalidad" del vocabulario, su flexibilidad para todos los niveles de la experiencia.

No sólo pensamos en la "totalidad", desde cualquier ángulo, de esas novelas centrales que son el *Quijote*, *La guerra y la paz*, y el *Ulises*. Estamos pensando en la riqueza de una obra afín a *La Chunga* por el ambiente de cantina y el análisis de los sueños: *The Iceman Cometh* del genial O'Neill.

(Dominical, 30 marzo 1986)

SOMMERS SIMPLIFICA LAS ORILLAS

(NOTA: Este comentario fue una respuesta solicitada por el escritor Luis Freire Sarria. De ahí que convenga enmarcarlo, reproduciendo primero la nota de presentación del citado Freire Sarria).

¿Los demonios de Vargas Llosa se acomodan al Infierno?

Con agresividad comprensible que los [sic.] asoma de costura en costura, el crítico norteamericano Joseph Sommers ha planteado en un reciente trabajo publicado por la "Revista de Crítica Literaria Latinoamericana" (2) que la última novela de Mario Vargas Llosa, "Pantaleón y las Visitadoras", revela un debilitamiento del interés crítico del autor sobre la sociedad peruana, lo que intenta demostrar mediante un análisis que compara la obra citada con "La Ciudad y los Perros", su primera novela. En suma, que los demonios de Vargas Llosa se acomodan al Infierno.

Para unos, "Pantaleón y las Visitadoras" es "el descanso del novelista", para otros, ejemplifica un matiz definitivo en la línea ideológica del narrador peruano. Con todo, sería prematuro adelantar ese matiz a partir de una novela última, que no sabemos si es camino nuevo o lateral.

"Pantaleón y las Visitadoras" es entonces una novela menos compleja: no es un intento de analizar el dilema nacional a la luz de los temas universales; no es un esfuerzo de reconciliación en el relato de los conceptos freudianos, existencialistas y marxistas", "Pantaleón..." es una novela dos veces alejada de la realidad: una en términos de referencias históricas y otra en el sentido de la importancia histórica"... "Ya no asume que el individuo pueda combinar el heroísmo y el cambio social. Al contrario, ha perdido su interés por el cambio social, *salvo que se lo vea remotamente distante*"... son algunos de los párrafos de Sommers.

Hemos interrogado a dos críticos y profesores universitarios sobre este planteamiento: a José Antonio Bravo y a Ricardo González Vigil. Otros, a los cuales se les hizo la oportuna invitación, bajaron la cabeza y confesaron: "No he leído el artículo".

Ambos cuestionan la posición de Sommers, ambos revelan con ello una posición que toca a ustedes interpretar, remitiéndose por supuesto al artículo del profesor norteamericano.

Luis Freire Sarria

RESPUESTA DE RICARDO GONZALEZ VIGIL:

SOMMERS SIMPLIFICA LAS ORILLAS

Según Joseph Sommers, podemos distinguir "dos importantes tendencias relativamente contradictorias" al interior de la crítica literaria existente sobre la nueva novela latinoamericana. La primera, eco de "la ola post-formalista", pretende "demostrar la universalidad, la sofisticación y la modernidad de la novela latinoamericana", aduciendo planteos "que conciben al escritor como un creador autónomo, un hacedor de mitos y un profesional cuya

principal responsabilidad consiste en atender las demandas del lenguaje". La segunda, en cambio, desea "relacionar el examen de la literatura con el estudio de la sociedad". Explícitamente, Sommers incluye a Vargas Llosa entre los novelistas que suscriben las tesis del primer tipo de crítica y, en contraposición, señala que su estudio sobre el militarismo en las obras de Vargas Llosa "espera contribuir a los esfuerzos de este segundo tipo de crítica con orientación social". (p. 88).

Este situarse —atendiéndonos, claro está, a la oposición que traza o esquematiza Sommers— en la otra ribera que el autor estudiado, nos parece que explica, en gran parte, las distorsiones básicas que sufren *La ciudad y los perros* y *Pantaleón y las visitadoras* al pasar por el lente del crítico norteamericano. Así, mientras que *La ciudad...* merece los apelativos de compleja, crítica y, a pesar de su individualismo y existencialismo, útil para el cambio social radical, y llega a ser juzgada "un modelo para el estudio de la narrativa de análisis social" (p. 94); *Pantaleón...* constituye una burla ligera, sin eficacia subversiva, puesto que se mantiene en un nivel "atemporal": "la crítica que se genera en esta novela cómica está dirigida al ser humano en términos arquetípicos y universales, en vez de tomar en cuenta la dinámica entre el individuo y la sociedad en un contexto socio-histórico determinado" (p. 105).

Encontramos dos grandes simplificaciones en la posición crítica de Sommers: la citada división en dos tendencias críticas y la creencia en un mensaje nítido —unívoco, de connotación ideológica reductible a conceptos incontrastables— en una novela. Dicha división (tan semejante, por otra parte, a la empobrecedora separación entre arte "puro" y arte "social") implica, de un modo u otro, la tremenda superficialidad de oponer lo objetivo a lo subjetivo, lo colectivo a lo individual, lo comprometido a lo evasivo, lo vital a lo artístico; y dicha manera de leer la significación estética desconoce la multiplicidad de sentidos propia de la comunicación literaria, que tan bien describe Vargas Llosa en la entrevista que le hiciera Oviedo.

Pero, tal vez, sea más peligrosa la naturaleza "inquisitorial" (censuradora, correctiva) del trabajo de Sommers. Este estudioso reclama "referencias históricas significativas" a *Pantaleón...*, como en otros siglos se reclamaba ortodoxia o moralidad a las ficciones; con ese criterio, otro crítico podría extrañar, verbigracia, la más notoria "ausencia de Dios" (indicada por Oviedo y ratificada por Vargas Llosa) en las novelas cuestionadas. La grandeza de un autor está en que pueda ser Kafka, o Dostoievski, o Proust, no en que sea necesariamente el ideal que un crítico piensa.

La "atemporalidad" de *Pantaleón*... reviste otra trascendencia, si respetamos esta observación de Vargas Llosa: "el dogma más extendido de nuestro tiempo: la historia es el instrumento clave de la problemática humana, el territorio donde se decide *todo* el destino del hombre. Camus no aceptó nunca este mandamiento moderno". ("Albert Camus y la moral de los límites", aparecido en el número 2 de *Después*).

(*La Prensa*, Lima, 24 abril 1976, p. 15).

VARGAS LLOSA CON EL CURSO DE LA HISTORIA

Hasta ahora ningún libro de Mario Vargas Llosa —nuestro escritor vivo más importante— había sido editado por primera vez en el Perú. El tercer volumen de *Contra viento y marea* (Lima, PEISA, 1990; 458 pp.) inaugura esa grata inmediatez del autor con su tierra natal, muy en consonancia con la entrega total a la problemática peruana que implica su candidatura presidencial. (Acotemos que PEISA va a publicar todos sus libros, asegurándoles una mejor distribución a nivel nacional).

Como recordará el lector, bajo el rótulo de *Contra viento y marea*, Vargas Llosa viene recopilando sus artículos periodísticos, ensayos y prólogos. En 1983, nos entregó el primer volumen, y en 1988, el segundo. Al igual que los dos anteriores, el tercero reúne escritos de temas, tonos y dimensiones diversas. Lo aclara el propio Vargas Llosa, en su dedicatoria a Jean-Francois Revel: "conviven viejos textos periodísticos —fantasmas resucitados de entre mis papeles— con reseñas literarias, notas autobiográficas, polémicas, pronunciamientos y reflexiones [...]. Constituyen una salvaje mezcla, a la que da cierta coherencia mi propia vida, pues, aunque dominado siempre por la pasión de la literatura, nunca pude dejar de aventurarme por otros territorios (como

el proceloso de la política). Creo que en este caleidoscopio de textos se vislumbra el aprendizaje intelectual de la libertad y de su difícil ejercicio”(p.7).

El lector podrá, en consecuencia, constatar las cualidades excepcionales de Vargas Llosa como periodista ágil y agudo, con un sabio manejo del humor y la vibración emotiva, en estampas tan animadas como un relato literario: “El locutor y el divino marqués”, “Yo, un negro”, “El testigo”, “El otro Oscar”, “P’tit Pierre” y “Mi hijo, el etíope”, por ejemplo. También, el dominio con que cultiva la crónica periodística, labrando modelos del género: “Historia de una matanza” y “Nicaragua en la encrucijada”. El ingrediente autobiográfico, presente en casi todas las piezas del tomo, se exploya en las confidencias (que enlazan experiencias vitales y argumentos de sus novelas) de “El país de las mil caras”. De tal manera que *Contra viento y marea* permite, a la vez, paladear la maestría narrativa de Vargas Llosa (siempre “saqueando” la vida para sus artículos y crónicas, y para sus cuentos y novelas, tendiendo complejos vínculos entre lo real y lo ficticio) y obtener información autobiográfica de utilidad para ahondar en sus ficciones novelescas.

De otro lado, el lector encontrará muestras de la penetración de Vargas Llosa como crítico de literatura y de arte; como ensayista y polemista de candentes temas políticos, económicos, ideológicos, etc.; y como uno de los protagonistas de la política peruana a partir de 1987.

Pero, ¿por qué el título de *Contra viento y marea*? Muchos pasajes del tercer volumen, y de los dos anteriores, lo explican: se trata de la lucha a favor de la libertad como aventura permanente del ser humano, que no admite soluciones “revolucionarias”, “mesiánicas” o definitivas; sino un proceso continuo de reformas y correcciones guiadas por un sano pragmatismo y espíritu crítico, atento a las circunstancias concretas y los cambios históricos, y no encadenado a “teorías” e “ideologías”. En el momento actual, según Vargas Llosa, optar por la libertad implica defender el sistema democrático, en el terreno político; el modelo liberal o neo-liberal, en el terreno económico; y la ausencia de normas y censuras de todo tipo, en el terreno literario y cultural. En consecuencia, demanda oponerse a toda forma de totalitarismo y fanatismo, sea de derecha o de izquierda.

Si algo da unidad a la evolución mental de Vargas Llosa es, precisamente, el culto a la libertad: desde su adolescencia, Vargas Llosa defendió la libertad en el campo literario y cultural; y, si bien se dejó seducir por la prédica marxista (con sus coartadas totalitarias en lo económico, lo político y lo social),

lo hacía admirando la manera antidogmática con que Sartre asumió el marxismo, entronizando siempre a la libertad y la crítica como algo irrenunciable.

Posteriormente, al decepcionarse de los regímenes socialistas (desengaño que cuajó en 1971, cuando el *affaire* Padilla de la “Revolución Cubana”), Vargas Llosa tuvo la entereza de abjurar de las convicciones marxistas. Fue un proceso gradual, de 1971 a 1977. La realidad de los hechos se impuso a las anteojeras ideológicas, a pesar de los ataques aluviónicos de la “izquierda”, cuando rompió con Cuba en 1971, cuando combatió la expropiación de los medios masivos de comunicación que perpetró Velasco en 1974, etc. Contra el “viento” y la “marea” de la mayoría de los intelectuales latinoamericanos (en particular, los novelistas y críticos literarios), también contra las manifestaciones dictatoriales y represivas de la “derecha” que proliferaron en los años 70 (Pinochet, Videla, etc.), Vargas Llosa fue reconociendo la superioridad de la democracia y del liberalismo como formas de vida acordes a la libertad y el desarrollo.

Desde la perspectiva actual, resulta claro que Vargas Llosa no bregaba contra el viento y la marea de la historia. Todo lo contrario. Como suele ocurrir en los grandes creadores, supo sintonizar el curso de los acontecimientos, los cuales por lo menos desde 1968 (“primavera” de Praga, mayo parisién, matanza de Tlatelolco, etc.) desnudaban la monstruosidad de la represión y auguraban una transformación liberadora. Por esas fechas, Tlatelolco provocó que Octavio Paz rompiera con el totalitarismo; recordemos, además cómo Umberto Eco ubica en la Praga de 1968 el primer encuentro con el “manuscrito” de *El nombre de la rosa*, el cual condena toda forma de inquisición. Resulta claro que en Praga alboreaba lo que en 1989-1990 ha terminado trastocando a URSS y Europa Oriental. Además, en el ámbito de América Latina, estos meses presenciamos el florecimiento democrático de Chile, Nicaragua, etc. Ahora, los enemigos de la libertad son los que combaten contra el curso de la historia.

Agreguemos un aspecto complementario de *Contra viento y marea*. Vargas Llosa se enfrenta al “viento” y la “marea” de los estereotipos y tergiversaciones que fuera de América Latina se tiene sobre nuestra realidad: “muchos periodistas que, consciente o inconscientemente, caricaturizan a América Latina y contribuyen a fraguar esa imagen, según la cual, para nuestros bárbaros países, no hay más alternativa que la dictadura militar o la revolución totalitaria. La realidad, afortunadamente, es distinta de esos estereotipos” (p. 194; cf. pp. 171-175, 187-194 y 362-365). Uno de los ejes del

tercer volumen de *Contra viento y marea* está dirigido a socavar esa caricaturización que nos torna *bárbaros* (cf. pp. 19-22) y a proclamar a los cuatro vientos los esfuerzos que hacemos los latinoamericanos por fortalecer nuestros regímenes democráticos, asimilar creadoramente la "modernidad" y acceder al desarrollo económico y social.

Esas dos dimensiones de *Contra viento y marea* (defender la libertad y el desarrollo de nuestros pueblos, a la par que desautorizar los prejuicios existentes sobre los "bárbaros" latinoamericanos) ostentan una analogía profunda con el mensaje del Inca Garcilaso, quien escribió a favor del futuro de América y en contra de las versiones europeas sobre los americanos como seres salvajes o bárbaros. El Inca soñó con la integración armoniosa de lo indígena y lo europeo, deseoso de que América se sumara creadoramente a la cultura "occidental y cristiana". Vargas Llosa constata —con lucidez y angustia, emparentable a su admirado José María Arguedas— la falta de integración armoniosa entre lo autóctono y lo "occidental", se solidariza con nuestras raíces aborígenes (la muestra culminante es *El hablador*) y confía en nuestra inserción creadora en la modernidad occidental —profetizada con pasión y delirio por Gamaliel Churata—. Aspiración rastreable, también, desde otra perspectiva, en la fusión de socialismo y nación que atisbaron César Vallejo y José Carlos Mariátegui. Vargas Llosa le quita la fijación ideológica en aras de una religión (Garcilaso) o una utopía socio-política con aire de religiosidad (Vallejo, Mariátegui, Churata y Arguedas); prefiere enarbolarla con tolerancia y amplitud de espíritu, privilegiando los hechos sobre las creencias, con la libertad siempre en ristre.

Varios textos de *Contra viento y marea* abordan la complejidad del Perú, sus "mil caras", conscientes de la distancia que separa el "Perú oficial" del "Perú profundo", según términos de Basadre. Verbigracia: "Mientras el Estado peruano no haga un esfuerzo extraordinario por llenar ese abismo monstruoso que separa a un peruano de clase media de Lima de un campesino de Uchuraccay, las bases para la violencia estarán siempre allí. Esa es la batalla realmente definitiva que hay que ganar" (135). Se necesita, para ello, un *gran cambio*, y no repetir los errores de los gobiernos anteriores, antiguos y recientes.

No queremos terminar esta nota sin puntualizar que Vargas Llosa, década a década, ha ido comprendiendo que no sólo aporta (y mucho) con sus creaciones literarias, sino con su participación en la esfera política. El proceso se aceleró en los últimos lustros: en 1976, la presidencia del PEN Club

Internacional lo llevó a abogar continuamente por la libertad de expresión en el mundo entero; en 1983, presidió la Comisión Investigadora de los crímenes de Uchuraccay; en 1986 mando una carta abierta a Alan García condenando la matanza de los penales...; hasta que en agosto de 1987 encabezó la oposición a la estatización de los bancos y financieras, origen del movimiento Libertad, bautizado por los acontecimientos y no por consignas de los poderosos ni por proselitismos programados. Ha sido la multitud movilizada espontáneamente, el clamor ciudadano, lo que ha hecho que Vargas Llosa abandone su escritorio —con una grandeza moral que lo enaltece— y zarpe en el proceloso mar de la política. Ojalá su travesía nos lleve a buen puerto.

(Dominical, 25 marzo 1990)

UNA NUEVA NOVELA DE VARGAS LLOSA

Ya está entregada a la imprenta —sello Seix Barral, como siempre— la última novela de Mario Vargas Llosa, cuyo título quizás definitivo sea *La tía Julia y el escribidor*. Al igual que en otras ocasiones, el gran narrador peruano vacila —batalla— hasta el último momento antes de acceder al rótulo final de sus creaciones: indecisiones que perduran como el eco de un arduo proceso gestador, sobre el cual hemos querido conversar en la presente ocasión.

El saqueo de la realidad

La “anécdota original” de *La tía Julia y el escribidor* está relacionada con un personaje que conoció hacia 1955:

—Trabajaba en Radio Central y escribía la mayor parte, sino la totalidad, de radioteatros de dicha emisora, y también los dirigía y los interpretaba todos como galán principal. Además de hombre-orquesta, era una especie de industria literaria: producía toda esa masa realmente enorme de literatura (o

de subliteratura, si quieres) y llegaba prácticamente a todos los públicos. Creo que es el primer escritor que conocía totalmente dedicado a escribir, que había consagrado prácticamente toda su vida a la literatura. Era un hombre de escasa cultura. Creo que no leía nada y alguna vez le oí decir que no leía para que no le influyeran el estilo. Era un hombre que tenía una cierta facilidad para construir esas historias prototípicas del radioteatro o la telenovela: la historia melodramática, truculenta, sensiblera, el equivalente del folletín decimonónico. Era un hombre que me intrigaba mucho, me fascinaba. El primer contacto con un escritor fue con esta caricatura de escritor. Bueno, este hombre vivió una historia bastante dramática, porque empezó a tener problemas, comenzaron a mezclarse las historias que escribía, había personajes que “saltaban” de un radioteatro a otro, “muertos” que reaparecían después. Al final descubrieron que este señor tenía problemas y que necesitaba descanso; el hecho es que terminó en un manicomio (donde estuvo temporalmente).

Esta anécdota siempre me quedó dando vueltas en la cabeza y desde esa época, desde los años 50, pensé escribir algo a partir de este “demonio”, digamos. Había pensado escribir un cuento, tomé muchas notas y después me embarqué en otro tipo de aventuras, pero nunca me olvidé ni del personaje ni de la anécdota ni del proyecto de escribir alguna vez sobre esta historia.

—*¿Cuándo y cómo retornaste a ella?*

—Mi idea, cuando comencé a escribir hace tres años este libro (que, dicho sea de paso, es el primer libro que escribo íntegramente en el Perú), era, a partir de esta anécdota, elaborar una ficción que principalmente describiera la aventura y el mundo de este personaje. Mi idea era escribir una novela en dos planos: en un plano, digamos, de “realidad objetiva”, en el que se seguiría la peripecia vital de este hombre, que vive una vida más o menos sórdida, más o menos mezquina, propia de la gente vinculada a la radio, un oficio muy modesto y bastante mal pagado. Y, como contraste, como contrapunto de esta realidad, ese mundo de los radioteatros construido a partir de experiencias que este hombre magnificaba, engrandecía, endiosaba, enriquecía. Mi idea era mostrar cómo en este mundo siempre de colores y sentimientos extremos, de alguna manera, se reflejaban todas las peripecias de esa vida pequeña. Entonces, concebí la novela como un contrapunto de capítulos que ocurrían en una “realidad real” y una “realidad imaginaria”.

Ese fue el proyecto inicial. Ahora, cuando comencé a escribir la novela, poco a poco, para marcar más el contraste entre estos dos mundos, empecé a introducir materiales autobiográficos en los capítulos en que aparecía el

personaje. Y en un momento dado (no sé si lo decidí o ya lo estaba haciendo cuando lo decidí) opté por la experiencia de introducirme totalmente como personaje en los capítulos "objetivos".

Una autobiografía imposible

—¿Introducirte con tu nombre...?

—Sí, con mi nombre y apellido. Y, además, tratando de narrar con el máximo no de verosimilitud, sino de verdad posible, ese año de mi vida. Así fue que se transformó completamente el proyecto novelístico. Al final, en los 10 capítulos de "realidad objetiva" (la novela está compuesta por 20 capítulos; los otros 10 corresponden al "mundo de la imaginación") el propio autor oficia de narrador y la historia quiere ser real tanto como son imaginarios los radioteatros.

Es un año que escogí también porque es bastante decisivo en mi vida. Para mí era ya muy evidente que lo que me interesaba en la vida era escribir, que las clases de Derecho las seguía más por dar gusto a mi familia y por la incertidumbre, el temor ante el futuro. Por otra parte, es el año que me casé por primera vez, de tal manera que me emancipé definitivamente de mi familia.

—*Materiales autobiográficos que has utilizado ya en "Conversación en La Catedral"*.

—El resultado es que descubrí las enormes dificultades que tiene uno para vencer su propia resistencia a volcar la intimidad. ¡Pero tremendas! Realmente, toda esa inmensa libertad que uno siente cuando escribe sobre personajes imaginarios o sobre experiencias personales camufladas, atribuidas, distribuidas en distintos personajes de ficción, se convierte en una verdadera tortura cuando uno mismo se expone, digamos, a ese strip-tease. Por otra parte, uno descubre la imposibilidad absoluta de transferir la experiencia real a la literatura. No hay manera. El testimonio literario es falaz inevitablemente; en primer lugar, porque la memoria deforma, decanta, purifica, dora la experiencia y la entrega coloreada y transpuesta. En segundo lugar, porque esa experiencia tiene que convertirse en lenguaje y, al convertirse en lenguaje éste perpetra una nueva deformación, una nueva reelaboración. Además, hay una tercera etapa mistificadora: no es solamente lenguaje, es literatura: es decir, el material es incorporado a una estructura novelesca donde hay episodios y personajes imaginarios que anteceden y siguen a los personajes autobiográficos.

ficos, que ejercen una presión fuertísima, que imponen ciertas líneas de fuerza, ciertas direcciones.

Por eso, a medida que avanzaba la novela yo descubría que mi propia historia ¡me era arrebatada, me era deformada! A pesar de mí mismo, inevitablemente.

Ha sido una experiencia muy interesante, realmente. Los capítulos "objetivos" han sido los que más trabajo me ha costado escribir y al final lo que ha resultado, como siempre, es algo bastante distinto del proyecto inicial. Creo que en esos capítulos autobiográficos hay un elemento de ficción tan importante quizás como el material saqueado a la realidad y a mi propia experiencia; y, al mismo tiempo, en los 10 capítulos "imaginarios" hay un elemento autobiográfico que también se ha filtrado y que está presente. Ese sistema de vasos comunicantes da a la novela una uniformidad, un carácter homogéneo que en el proyecto inicial no debía tener.

El humor de las situaciones

—¿Por qué hablas en el título de "escribidor"?

—Para jugar con la idea de escritor.

—¿La diferencia que, por ejemplo, ha planteado Barthes entre "escritor" y "escribiente"?

—"Escribidor" tiene una connotación peyorativa. Los escritores de mi película son más escribidores que escritores: uno es un rudimento, un comienzo de escritor, y el otro es como una parodia de escritor. Además, da una cierta connotación risueña a la historia, que es un poco el tono en que está narrada la novela. No es una novela humorística en el sentido que lo es *Pantaleón*. No hay ese tipo de humor de farsa, pero sí hay un tono risueño, en ciertos episodios. Es un humor que he procurado que sea indirecto, que no esté tan vinculado a la expresión, como en el caso de *Pantaleón*, sino más bien a las situaciones.

La literatura y el melodrama

—Ahora quisiera recordar que, en tus conversaciones con Ricardo Cano Gaviria, confiesas tu predilección por "El hombre que ríe", ese cuento de

Salinger en el que las narraciones del profesor parecen totalmente delirantes y fantásticas, y que te cautivó por los vasos comunicantes que existen entre la experiencia cotidiana y la fabulación.

—Mira, es una observación muy interesante. Yo no lo recordaba en este tiempo: quizá no lo tenía presente cuando estaba escribiendo la novela, pero antes seguro que sí. Ese cuento, que es una de las cosas que más me gusta de Salinger, me fascinó sobre todo porque se ve muy claro cómo todo ese mundo de horrores, de episodios pesadillescos, que son las aventuras de ese monstruo que este profesor de *boy scouts* cuenta a sus alumnos, no son sino transposiciones a un nivel superlativo de las pequeñas miserias que vive en su vida cotidiana. A mí esto me ha fascinado siempre, porque en realidad yo creo que la literatura es eso, que ese es el mecanismo a través del cual se crea la literatura.

—*¿Qué rol cumpliría el otro escritor, el personaje que lleva tu nombre y apellido? ¿Se establece algún paralelo entre su producción y la del autor de radioteatros?*

—Ha resultado un paralelismo que tampoco estaba muy previsto. El escritor joven es como un aprendiz de esa caricatura de escritor; siente una fascinación por ese hombre que ha resuelto el problema que él todavía no se atreve a resolver, que es el problema de la entrega total a una vocación; pero, por otra parte, el tipo de literatura que le muestra como ejemplo no le inspira el más mínimo respeto. Al mismo tiempo, le fascina mucho el hecho de que este escritor sea escuchado en una sociedad (que, más o menos, espero que aparezca en la novela) en la que prácticamente la literatura no cumple ninguna función (es una actividad de circuito cerrado, de catacumba); eso es algo que le fascina, como es algo que me ha fascinado siempre a mí: ese tipo de literatura es una literatura caricatural, un detritus cultural, ¡pero algo tiene para llegar a semejante audiencia, algún apetito satisface, algún vacío llena para tener ese inmenso reconocimiento!

El demonio cultural

—*Existe en tu producción literaria una especie de proceso por el cual te has ido percatando, dentro de tu aspiración de retratar lo real en toda su complejidad, de la ausencia de algunos aspectos en tus libros. Has tomado conciencia, por ejemplo, de la ausencia del aspecto mítico en "La ciudad y los perros" o del humor en tus páginas anteriores a "Pantaleón".*

—Aquí, en este caso, hay un elemento que es totalmente nuevo, que es el elemento puramente cultural, puramente literario. Esta es una novela donde el escribir novelas, en particular, y la creación artística, en general, es central. Y es un tema que por primera vez toco. Espero, en todo caso, que no resulte una novela intelectual, porque realmente tengo terror por las novelas intelectuales, que respeto pero me aburren. Siempre me ha gustado la literatura que entretiene, que exalta, que es capaz de hipnotizar al lector, de incorporarlo a una peripecia dinámica. En esta novela esos temas intelectuales, que son la columna vertebral de la novela, espero que se hayan incorporado de tal manera a una trama anecdótica que no aparezcan como en una novela intelectual.

Los medios masivos de comunicación

—Me gustaría que abordaras la cuestión de los medios masivos de comunicación.

—Creo que no hay que temer de ninguna manera al gran público y hay que ser más optimista respecto a su capacidad para consumir productos culturales valiosos. El problema es hacer esto sin sacrificar el rigor, sin vender su alma al diablo. Un escritor debe ser fiel a su mundo interior y a los estímulos que lo hacen escribir, pero creo que eso puede ser, de alguna manera, acompañado de un esfuerzo por mantener la comunicación, porque creo que es muy peligroso llegar a una literatura solipsista, a una literatura que, por el esoterismo extraordinario de sus formas, sea totalmente inaccesible salvo a un reducidísimo grupo de lectores. Creo que sí eso se produce toda la cultura de una sociedad entra en crisis y la propia literatura se convierte en una actividad gratuita, en una actividad "elitista" (es muy peligroso decir estas cosas, porque puede uno caer en esquemas demagógicos, y yo estoy absolutamente en contra de ellos). Creo que la literatura sólo va a sobrevivir si satisface la necesidad de un público. Si esta comunicación desaparece, este público va a encontrar —como ya ocurre en gran parte, desgraciadamente— en los productos semiculturales lo que la literatura, por culpa en parte de los escritores, no le da. Eso es peligrosísimo, sobre todo en los países subdesarrollados.

(*Dominical*, 31 julio 1977. Lo reprodujo *La Mañana*, Montevideo, 25 setiembre 1977, con el título "Vargas Llosa y su último libro")

RADIOTEATRO DEL ARTISTA ADOLESCENTE

Los libros de un escritor conforman una especie de cosmos personal, en el que cada obra mantiene numerosas relaciones con las demás. Y cuando se trata de un escritor de la importancia de Mario Vargas Llosa, es necesario acudir al núcleo creador para aquilatar el rol que cumple cada narración dentro del conjunto: obsesionado por el deseo de plasmar una novela total, Vargas Llosa la persigue, más que, de libro en libro, en el diseño mismo que la suma de sus relatos construye y reconstruye. Cada nuevo título es una contribución en esa exploración total. En este comentario, trataremos de esbozar algunas de las funciones que ha venido a cumplir *La tía Julia y el escribidor*¹ y algunas de las líneas del cosmos que la preparaban paulatinamente.

Según Vargas Llosa, el novelista “saquea” la realidad en sus diversas instancias. Es de la experiencia que brotan los “temas” (los “demonios” que obseden sus vivencias y/o su entorno histórico); depende del talento del escritor, la conversión de esos temas en “formas” (recreación de lo real en la que es fundamental el “elemento añadido”). De ahí que la biografía sea ineludible para la confección de un relato, pero no suficiente para asegurar su solvencia artística.

Y, al parecer, la producción narrativa de Vargas Llosa oscila entre el exorcismo de los “temas” y la edificación de las “formas”. Por eso, es un maestro en la recomposición del material autobiográfico y un virtuoso de las técnicas literarias. En algunos casos (fundamentalmente, *La casa verde*), el esplendor de las “formas” sobrepasa en gran medida el saqueo de los “temas” de base: despliegue verbal de gran autonomía estética (característica rastreable también en *Los cachorros*). En otros, se patentiza un verdadero equilibrio de “temas” y “formas”; nos referimos a *La ciudad y los perros* y, particularmente, *Conversación en “La Catedral”*. Por su parte, *La tía Julia...* parece indicar el arribo del polo que faltaba: el predominio de los “temas” sobre las “formas”. Lo cual se patentiza en el afán nítidamente autobiográfico de la mitad de sus capítulos (aunque, como nos confesara el propio Vargas Llosa hace unos

1. Mario Vargas Llosa. *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona, Seix Barral Edts. 1977; 447 pp.

meses, sea imposible la reconstrucción autobiográfica perfectamente fidedigna) y en el abandono de los espléndidos experimentos narrativos que enriquecían sus obras anteriores. Esta vez, las acrobacias tienen que ver con el léxico —el lenguaje altisonante de las radionovelas— y con el tono narrativo —el distanciamiento irónico, el fervor melodramático, la remembranza melancólica del primer y último capítulo. Procedimientos que contienen menos densidad significativa que las indagaciones sintácticas (construcción de la frase, arquitectura del relato, voces del narrador, etc.) de otrora. Tal vez se deba a las dificultades que genera el abandono de un sistema de escritura por otro: peregrinación de estilos tan característica de Vargas Llosa, quien siempre ha cancelado o vuelto más complejos sus hallazgos narrativos por extraordinarios que parezcan. En todo caso, la complejidad de Vargas Llosa nos asegura que superará los pastiches, talentosos por cierto, pero bastante limitados, de Manuel Puig.

Además de la permanente insatisfacción estilística de Vargas Llosa, el “desnudamiento” del relato y, principalmente, su “biografización” (su aire de testimonio personal) probablemente obedezcan al hecho que la materia central de *La tía Julia*... no sea otra que la de la creación literaria. Por primera vez, Vargas Llosa fabula su teoría del deicidio, del saqueo de lo real. Pero Camacho, el escritor, y Varguitas, el aprendiz de escritor, componen ante nuestros ojos sus relatos de tal forma que podemos constatar la transmutación de los “temas” en “formas” (en el caso de Camacho, conocemos directamente las “formas” e indirectamente los “temas”; en el de Varguitas, justamente lo contrario). Por lo tanto, la novela se sitúa en las formas literarias disminuidas (las radionovelas pertenecen a la llamada “subliteratura”) o en la fallida persecución de las “formas” literarias (Varguitas imagina continuamente “temas”, pero no atina a conferirles la dignidad de las “formas”). Y, así, *La tía Julia* resulta congruente con lo expuesto: su “forma”, después de estas aclaraciones, ha sido requerida por el “tema” de la figuración literaria a medias, tanto la disminuida como la insatisfactoria. En buena cuenta, *La tía Julia*... es un testimonio, y un testimonio del quehacer literario, a diferencia de la preocupación vital de *Conversación en “La Catedral,”* novela emparentable por la recreación de la adolescencia de Vargas Llosa durante el gobierno de Odría y por provenir del reencuentro —varios años después— con un personaje vinculado a ella (llámese Ambrosio o Pedro Camacho), el cual es redescubierto en toda su miseria, en todo su encanallamiento.

Pero no hemos hablado del tercer protagonista, de la tía Julia. Vargas Llosa traza un continuo paralelismo entre ella y Pedro Camacho, desde la

nacionalidad boliviana hasta el arribo conjunto a Lima. Novela de aprendizaje, educación sentimental, la obra de Vargas Llosa pareciera, entonces, ser también una "prehistoria", la amorosa: ensayo de experiencia erótica y conyugal paralelo al ensayo de escritura, preparación del hombre que madurará años después, con su segundo matrimonio y los grandes relatos de la segunda mitad de la década del 60. Es interesante apuntar que el desarrollo del romance con la tía Julia, debido a las oposiciones familiares y a la inexperiencia de Varguitas (que termina "rejuveneciendo" a la tía Julia), tiene mucho de melodrama. El posible radioteatro se disipa a causa del distanciamiento irónico; sintomáticamente, cuando conversan Varguitas y su tía, afirman que algunas palabras no se deben pronunciar porque son "huachafas", a pesar de que expresan con bastante espontaneidad sus sentimientos.

Aunque tampoco los radioteatros de Camacho son las consabidas historias de amor. Expresan un melodrama mucho más visceral y obsesivo. Pero Camacho carece de sentido del humor, no establece barreras con sus argumentos: se toma completamente en serio, y esto es bastante instructivo, ya que antes de *Pantaleón y las Visitadoras* Vargas Llosa declaraba su temor artístico ante el humor. Una muestra de las enseñanzas que inconscientemente puede haber recibido de Camacho, quien es una prefiguración caricaturesca de Flaubert (escritor canonizado por Vargas Llosa recién en París). O, mejor aún, Camacho lo deslumbra por su semejanza con los antecesores inmediatos de Flaubert: los autores de las novelas de folletín (antecedentes de las radionovelas y telenovelas). Porque los verdaderos libros de caballerías de Vargas Llosa no son los de los siglos XV y XVI, sino los folletines románticos de la primera mitad del siglo XIX: Vargas Llosa no está al lado del Quijote sino de Emma Bovary (gran lectora de los devaneos y aventuras melodramáticas).

(Dominical, 23 octubre 1977)

LA NOVELA TOTAL DE VARGAS LLOSA

Con enorme expectativa esperamos el lanzamiento editorial de *La Guerra del Fin del Mundo* de Mario Vargas Llosa. No es para menos. Promete ser uno de los sucesos mayores de nuestra historia literaria, ya que nuestro gran novelista considera a dicha obra la más ambiciosa y totalizadora de sus novelas, el libro de madurez que siempre ambicionó escribir. A dos semanas, más o menos, de la aparición de *La Guerra del Fin del Mundo*, adelantemos esta reveladora entrevista con su admirado autor.

Del guión a la novela

- *A lo largo de los tres años que escribías La Guerra del fin del Mundo has ofrecido algunas declaraciones sobre su composición. Sabemos, así, que inicialmente era un proyecto cinematográfico sobre la rebelión de Canudos, ocurrida en el nordeste brasileño a fines del siglo XIX. Cuando decidiste convertir el guión en una novela, pensaste incluso conservar las convenciones de un guión cinematográfico.*
- Es verdad. Surgió a partir de un guión que escribí para Rui Guerra en España, hace 7 u 8 años, que me llevó a leer sobre la rebelión de Canudos. Entre lo que leí, fue sobre todo *Os sertões* de Euclides da Cunha lo que me resultó deslumbrante y me enfrentó al fenómeno de lo que fue Canudos. Entonces, se produjo ese encuentro, que es maravilloso, con un tema que uno descubre haber estado buscando sin saberlo, en el que se conjugan una serie de ambiciones, apetitos y entusiasmos. Quedé realmente seducido por todo este mundo y, cuando terminé el guión, frustrado porque el guión realmente no me había permitido desarrollar ni muchísimo menos todo lo que el tema me sugirió. Al final, como la película no se llegó a hacer, yo me sentí en libertad de empezar a trabajar a partir del guión que había hecho.

Es verdad que al principio (ya lo había olvidado, fíjate) quise utilizar la técnica del guión, que hasta entonces desconocía y empecé a conocer a partir de este trabajo; así como había utilizado en otras novelas el libreto radial, el artículo periodístico, como formas narrativas. Pero eso quedó completamente destruido por la presión de la historia misma.

Al principio la novela iba a desarrollar sólo un aspecto de la guerra de Canudos, pero luego me di cuenta que, si realmente quería aprovechar

a fondo el hecho histórico, tenía que tratar de abarcar todo lo que fue Canudos, desde el nacimiento del movimiento, o sea los años en que Antonio Conselheiro fue un santón ambulante que predicaba por los sertones, hasta el final de la guerra civil que provocó este movimiento. Eso hizo que la novela creciera mucho. Durante este proceso fui incorporando a la novela una serie de personajes, situaciones y temas que me venían dando la vuelta hace mucho tiempo y que en esta novela encontraron una posibilidad.

- *Un espacio posible, abierto, como el de los libros de caballerías que tú admiras.*
- Exactamente. Por ejemplo, hacía tiempo quería escribir en torno a un anarquista de fines del siglo pasado vinculado a lo que fue una pequeña secta anarquista dominada por las tesis frenológicas; y en la historia de Canudos encajaba perfectamente, porque esa era más o menos la época, un mundo donde la frenología podía todavía encontrar domicilio. Por otro lado, siempre había sentido una fascinación grande por la literatura medieval caballescra, los romances; y me encontré de pronto que en el nordeste brasileño sobrevive todavía una literatura medieval de romances que llegó con los portugueses en los tiempos de la conquista. Así se fueron engarzando una serie de hechos para que, de pronto, me encontrara escribiendo un libro que yo pienso había estado tratando de escribir desde que empecé a escribir mi primer libro.

Heterogeneidad latinoamericana

- *¿Sentías al terminar los anteriores menos satisfacción que al concluir La Guerra del fin del Mundo?*
- Bueno, he sentido quizá mayor satisfacción al terminar *La Guerra del Fin del Mundo*, por haber emprendido una novela que es muy amplia, de hecho la más vasta que he escrito, que abarca toda una sociedad en su complejísima densidad. Un Brasil arcaico, en el que han arraigado formas de pensamiento y de fe totalmente tradicionales, en contraposición con la modernidad de un Brasil urbano y europeizado. Y todo eso en un conflicto en el que se mezclan la política, la religión, la aventura, lo nativo y lo importado culturalmente, la locura y la razón, el periodismo y el bandolerismo. Mira, hay toda una suma de ingredientes que para mí sintetizan eso que creo es la novela total, o la apariencia de totalidad

que puede dar una novela en sus mejores casos. Y, al mismo tiempo, hay toda una problemática que me parece muy representativa de la problemática latinoamericana en el pasado y en el presente. Esa incomunicación en países como los nuestros, donde hay diferencias estructurales y culturales terribles; además, la presencia de la ideología como factor que enerva y establece una incomunicación dogmática entre distintas capas de la sociedad. La enorme dificultad que he tenido al escribir esta novela en gran parte procedía de la diversidad de temas, asuntos y personajes; también, por supuesto, del esfuerzo de despersonalización al escribir sobre un mundo para mí totalmente nuevo, el Brasil y el siglo pasado.

- *Noto en tu interés por la heterogeneidad social y cultural del Brasil una continuación del modo cómo tus libros, especialmente La casa verde y Conversación en La Catedral, ya ofrecían una imagen de la multiplicidad de naciones que es el Perú.*
- Desde luego. Yo creo que es una novela que al final, como todas las novelas, va a expresar mucho más lo que yo soy que lo que es el Brasil.
- *Va a expresar tu experiencia del Perú y de Latinoamérica en general.*

Obra de madurez

- Pero, al mismo tiempo, al escribir esta novela he tenido la sensación de que lo que había escrito antes había sido como una preparación para poder algún día escribir *La Guerra del Fin del Mundo*. Exploraciones en distintos campos, en distintos medios, en distintas técnicas. Todo eso como un ejercicio para poder llegar a escribir esta novela.

Por otra parte, uno nunca premedita lo que va a escribir. No me imaginé cuando empecé a escribir esta novela que iba a tomar estas dimensiones, esta orientación de fresco aventurero. Pensé que iba a ser un relato de aventuras, pero mucho más reducido.

- *Me llama mucho la atención, porque tú te complacías en afirmar que no podías escribir sobre otra realidad que la peruana.*
- Me llama la atención a mí mismo.
- *¿Nunca te ha tentado un tema de la historia del Perú?*

- ¡Cómo no! Alguna vez he tomado notas para una novela situada en la época colonial. Un proyecto que no prosperó.
- *Recuerdo también que, antes de escribir La Señorita de Tacna habías estado informándote sobre la ocupación chilena, porque pensabas darle un corte histórico a la obra.*
- Exactamente. Lo que fue interesante en este caso es que, al escribir sobre personajes que hablan portugués y no español, que pertenecen a distintos estratos sociales y culturales, que tienen por lo tanto lenguajes diferentes, eso me ha planteado problemas formales completamente nuevos. Ha sido una manera de poner a prueba una serie de técnicas narrativas que yo había usado, de adaptarlas, de crear nuevas posibilidades. Por ejemplo, el diálogo es menos importante, sobre todo en lo que se refiere a personajes de Canudos, porque la manera de hablar de esos personajes me planteaba problemas prácticamente insalvables.

Lo colectivo y lo individual

- *Lo curioso es que los personajes de Os Sertões, ese libro capital de la literatura brasileña, también hablan poco; claro que, cuando lo hacen, Euclides da Cunha les da un vigor extraordinario.*
- Hablan poco porque es una narración histórica.
- *Sí, pero de algún modo te habrás impregnado de un aire más épico, más narrativo. En los libros de caballerías también hablan poco los personajes, a diferencia del modelo cervantino y el de tus novelas anteriores.*
- Desde luego. Es el caso de los episodios militares, tratados con una narración absolutamente épica, objetiva, distanciada, que ofrece una visión de conjunto de los hechos. Pero eso está alternado con aproximaciones a los individuos. Junto a la proyección social, política, histórica y cultural, hay una percepción de ese contexto individual, espontáneo, irracional. Lo social está compensado por lo individual; es decir, el individuo no desaparece dentro de una problemática social o histórica. Al mismo tiempo, el individuo no lo es todo, no es exactamente el eje del mundo novelesco. Hay una alternancia entre lo colectivo y lo individual.

Anécdota y fantasía

- Observo que tus novelas extensas pueden dividirse en dos series: por un lado *La ciudad y los perros*, *Conversación en La Catedral* y *La Tía Julia y el escribidor*, con un trasfondo autobiográfico cada vez más inmediato. Por otro lado, *La casa verde*, *Pantaleón y las visitadoras* y ahora *La Guerra del Fin del Mundo*, cada vez más despersonalizadas, adentrándose en la selva hasta conducirte al Brasil. Lo curioso es que una oscilación similar se puede descubrir en Flaubert, tu confesado maestro.
- Mira, yo creo que la fuente es siempre la experiencia personal. Lo que pasa es que esa experiencia personal es de diversa índole. Hay el material estrictamente anecdótico, que puedes aprovechar como materia prima para inventar historias, y hay otro material, que también es profundamente personal, que es el de los sueños, el de las fantasías, los apetitos, todo eso que no está cuajado en anécdotas, que no tiene caras, cuerpos ni fechas, y que es lo que alimenta esos libros en los que no hay materia prima anecdótica. En *La Guerra del Fin del Mundo* no hay material anecdótico; sin embargo, creo que es un libro que me representa mucho más, seguramente, que *La tía Julia y el escribidor* o *Conversación en La Catedral*.

(Dominical, 4 octubre 1981)

LA MADUREZ DE VARGAS LLOSA

La lectura de *La Guerra del Fin del Mundo* (Barcelona, Seix Barral-Lima, Eds. Andinas, 1981; 531 pp.), la tan esperada novela de Mario Vargas Llosa, al comienzo nos produjo desencanto. Pero no habíamos terminado la primera de sus cuatro partes, cuando comprendimos que nos encontrábamos

ante la obra más admirable de nuestro fecundo compatriota. Un libro que por su excelencia sólo admite comparación con las más grandes novelas hispanoamericanas, llámense *Cien años de soledad* o *Paradiso*, es decir con aquellas que suman, a su condición de obras maestras, la de imágenes totalizadoras de la existencia.

No exagera Vargas Llosa, pues, cuando en las entrevistas habla de *La Guerra del Fin del Mundo* como su libro de madurez, como el más próximo a su ideal —tantas veces expuesto en sus ensayos y perseguido en sus novelas de los años 60— de novela total, de relato englobador de los aspectos más diversos de la realidad. Al respecto, subrayemos que, dentro del género narrativo que más directamente le corresponde, el de la novela histórica, *La Guerra del Fin del Mundo* carece de parangón en el idioma. Supera incluso a logros tan notables como *El Siglo de las Luces* de Carpentier y *Bomarzo* de Mujica Láinez. Más compleja y honda, con una estrategia narrativa desarrollada en forma impecable, la obra de Vargas Llosa se acerca mucho más a los frutos cenitales de la novela histórica mundial: *La Guerra y la paz* de Tolstoi y *José y sus hermanos* de Mann.

Sin embargo, nuestro primer contacto con *La Guerra del Fin del Mundo* nos desorientó. Sentimos que la prosa de Vargas Llosa se había simplificado, incapaz de revivir el virtuosismo sintáctico de *La casa verde*, *Los cachorros* y *Conversación...* Claro que estaba por encima del tono menor y el aire de “divertimento” (valioso como exploración de la subliteratura) de *La tía Julia y el escribidor*, pero era una prosa casi tradicional, directa, sin los hábiles “vasos comunicantes” de otrora. Por ese camino —lo temíamos— Vargas Llosa corría el riesgo de ponerse al nivel de un Puig (un escritor bastante más limitado que él) y de no poder lidiar ya más con un Arguedas (el único novelista peruano a su altura), con un Carpentier, con un García Márquez.

Para que se entienda mejor nuestra decepción debemos aclarar que la prosa vargasllosiana de los años 60 respondía a un tratamiento genial de la sintaxis del lenguaje, entonces la mayor virtud de nuestro escritor, menos rico en el nivel de la significación (sobre todo, si lo comparábamos con Arguedas o García Márquez). De *La ciudad y los perros* a *Conversación* Vargas Llosa exploró la sintaxis —tanto de la frase como del relato— en una medida que no había contemplado el idioma desde los días de Góngora y Quevedo. A la vez, Vargas Llosa recreó de modo eximio el lenguaje oral, el habla cotidiana, con una eficacia sólo alcanzada por Rulfo en las letras hispanoamericanas pero dentro de un modelo de habla sin repercusiones en Vargas Llosa (Rulfo, en

cambio, enriqueció a García Márquez o a nuestro compatriota Eleodoro Vargas Vicuña).

Nuestra desilusión fue disipándose conforme avanzaba la lectura, como un armonioso contrapunto, como una pirámide de personajes y situaciones desplegado con vigor, mediante transiciones temporales y espaciales menos bruscas que las de las novelas anteriores; el ritmo —majestuoso, abarcador, intenso, profundo— de la narración nos fue envolviendo. El estilo sabiamente se ponía en un segundo plano, llamando apenas la atención, al servicio de una significación trascendente e inagotable.

Es decir, la prosa de Vargas Llosa, después de labrar los experimentos más audaces, ha ingresado a una senda de moderación expresiva, equidistante de los recursos tradicionales y las exploraciones modernas. Sabemos que a Vargas Llosa no le gusta repetirse; cambia muchos de sus recursos de libro en libro. Entendemos, por ello, que esta prosa, entre clásica y moderna, le fue impuesta por una narración en la que los numerosos personajes y la densidad simbólica (sobre religión, política, etc.) reclamaban un tono sostenido, de aliento épico y espesor psicológico, difícil de lograr —sin marear al lector— con las contorsiones sintácticas del pasado, contorsiones además que desde *Pantaleón* corrían el riesgo de volverse una retórica sin riesgos ni secretos.

Señalemos, además, que *La Guerra del Fin del Mundo* lleva a su apogeo una vertiente de Vargas Llosa. Podemos agrupar sus novelas extensas en dos series: por un lado, *La ciudad y los perros*, *Conversación* y *La tía Julia*, basadas en un material autobiográfico cada vez más directo, inscribiéndose dentro de la llamada “novela de aprendizaje” (educación sentimental, retrato de adolescencia, etc.); la cumbre, hasta ahora, es *Conversación* (a nivel hispanoamericano, *Paradiso* de Lezama Lima).

Por otro lado, *La casa verde*, *Pantaleón* y *La Guerra del Fin del Mundo*, cada vez más distantes del material directamente autobiográfico, internando la imaginación del autor en la selva hasta llevarla fuera de las fronteras nacionales a contarnos un movimiento mesiánico del nordeste brasileño a fines del siglo XIX, en *La Guerra del Fin del Mundo*. Esta serie se acoge, más bien, al marco de la “novela de aventuras” (con raíces en los libros de caballerías, los folletines, las novelas históricas, etc.), de la cual son muestras mayores *La Guerra del Fin del Mundo* y *Cien años de soledad*.

Destaquemos, finalmente (aunque habría tanto que decir todavía sobre un relato tan lleno de rasgos memorables), la visión tan completa de la realidad

latinoamericana plasmada por Vargas Llosa, superando lo logrado en esa dirección por García Márquez, Fuentes, Carpentier, Mujica Láinez, etc. La guerra civil ocurrida en el Brasil moviliza los más diversos aspectos sociales, étnicos, culturales, etc., estableciendo varios ejes de oposiciones fundamentales entre barbarie y civilización, modos de vida "primitivos" y "modernos", rasgos culturales "occidentales" y no occidentales, provincia y capital, campo y ciudad, monarquía y república, reacción y revolución, etc. Erige un extraordinario documento de lo que Carpentier llamaba "lo real maravilloso" en pugna con la noción moderna de realidad. El fanatismo y la incomunicación llenan de malentendidos el conflicto, condensando la ineficacia de las repúblicas latinoamericanas para constituirse en auténticas naciones, en proyectos comunitarios de vida.

Y todo esto dentro de una narración atenta a lo colectivo y a lo individual, con descripciones espléndidas de batallas, creencias religiosas e intereses políticos, con una galería de personajes hondamente caracterizados que comprende prácticamente la totalidad de los personajes principales y aún de los secundarios; en fin, una novela "épica" como la que Tolstoi concibió en base a los poemas homéricos. Crítica, escéptica, relativista, la visión del hombre y de la historia de *La Guerra del Fin del Mundo* alcanza una talla épica única en la narrativa castellana. Vargas Llosa ha logrado hacer suyo el material histórico magistralmente analizado por *Los sertones* (1901), el ensayo de aliento narrativo del brasileño Euclides da Cunha; lo ha transfigurado en una novela que derrocha imaginación, humanidad, profundidad simbólica. La reiterada incógnita de ¿por qué ocurrió lo de Canudos? desnuda así al ser humano mucho más que la pregunta central de *Conversación*: ¿en qué momento se echó a perder el Perú?

(Dominical, 25 octubre 1981)

VARGAS LLOSA, PREMIO HEMINGWAY

Nuevamente nuestro ilustre compatriota Mario Vargas Llosa ha obtenido un importante premio internacional. Esta vez se trata del galardón Ritz-París-Hemingway, recientemente creado para distinguir a la mejor novela publicada en inglés durante 1984, a modo de homenaje al escritor norteamericano Ernest Hemingway y los lazos que lo unieron a París, particularmente al Hotel Ritz que gustaba frecuentar.

El triunfo de Vargas Llosa ha sido muy meritorio. Traducida al inglés, su novela *La guerra del fin del mundo* logró imponerse a un centenar de obras seleccionadas por 300 críticos y expertos de todo el mundo. Conformó la terna de novelas finalistas con *Las bayas salvajes* del soviético Yergeny Yevtushenko y *La insoportable levedad del ser* del francés de origen checo Milan Kundera. Integrado por cuatro norteamericanos, tres franceses, un británico y un mexicano (Carlos Fuentes), el Jurado se inclinó a favor, en una segunda vuelta, de las virtudes literarias de *La guerra del fin del mundo*.

A lo largo de su fecunda trayectoria, Vargas Llosa ha cosechado premios y homenaje cada vez más importantes, superando los éxitos logrados por escritor peruano alguno:

Ganó el concurso de cuento organizado en 1958 por la *Revue Francaise*, gracias a "El desafío".

Premio "Leopoldo Alas" de España, en 1958, obtenido por el volumen *Los jefes* (publicado en 1959).

En 1962, a los 26 años de edad, Vargas Llosa se colocó en la primera fila del llamado *boom* hispanoamericano al recibir el Premio Biblioteca Breve por *La ciudad y los perros*, la cual fue publicada en 1963. El certamen Biblioteca Breve era el de más prestigio entonces dentro de la novela de habla española. Vargas Llosa fue el primer hispanoamericano en obtenerlo.

Aunque no triunfó en el codiciado Formentor en 1963, ya que perdió en forma bastante discutible frente a una novela del hispanofrancés Jorge Semprún, *La ciudad y los perros* se hizo acreedora ese mismo año del exigente Premio de la Crítica Española.

La casa verde produjo más impacto: en 1967, además del galardón peruano Premio Nacional de Novela y del Premio de la Crítica Española, obtuvo, la primera vez que se convocó, el consagratorio Premio Rómulo Gallegos, el cual distingue a la mejor novela en español cada cinco años.

En 1976 Vargas Llosa fue el primer hispanoamericano elegido Presidente del PEN Club Internacional.

Al ser vertida al italiano, al francés y al inglés, *La tía Julia y el escribidor* ganó los equivalentes al mejor libro extranjero traducido durante el año correspondiente.

La lista podría crecer consignando acontecimientos saltantes, como figurar en la carátula de la revista *Newsweek* (que contenía un artículo sobre la narrativa hispanoamericana última) y causar impacto en Argentina con el estreno de *La señorita de Tacna*, pero es más que suficiente para constatar que, excepción hecha de García Márquez, Vargas Llosa es el autor del *boom* más y mejor galardonado. Incluso, como destaca Emir Rodríguez Monegal, el Premio Biblioteca Breve a *La ciudad y los perros* fue decisivo para que se hablara de un *boom* en la novela de nuestros países.

Sabemos que los Premios y homenajes no reflejan necesariamente la estatura de un escritor, que con frecuencia se comete injusticias y que autores claves se han visto ignorados o relegados. La calidad artística obedece a factores complejos, irreductibles a un patrón objetivo y válido para todos; por otro lado, el paso del tiempo afina el alcance de las valoraciones mucho mejor que el aplauso despertado en vida por el autor.

Sin embargo, nos regocijamos hondamente cuando las distinciones recaen en quienes estimamos que las merecen, basándonos en el consenso de los especialistas, y en general en criterios valorativos que resultan idóneos y confiables, aunque nunca objetivos e indiscutibles. ¿Cómo no festejar los premios Nobel a Neruda y García Márquez, el Formentor a Borges, la mayoría de los Cervantes y todos los Rómulo Gallegos?

Por eso nuestra inmensa satisfacción ante la trayectoria rutilante de Vargas Llosa, avalada ahora por el Ritz-París-Hemingway, al parecer el premio de mayor cuantía en el mundo por una sola novela (cincuenta mil dólares).

Porque lo fundamental, lo que cuenta en última instancia, es que *La guerra del fin del mundo* es una novela excelente. Mientras que la reciente

Historia de Mayta no termina de convencernos, en cambio *La guerra del fin del mundo* nos parece un libro formidable. Lo dijimos claramente cuando apareció en español, a fines de 1981. La proclamamos entonces como la mejor novela peruana artísticamente hablando (y lo hicimos en nuestro recuento de libros de ese año) y una de las cinco o seis más grandes del idioma español; destacamos su riqueza épica y su vigor como novela histórica, aspectos en los que no cedía posiciones en la novela hispanoamericana, ni siquiera ante Carpentier y Mujica Láinez.

Admirando el virtuosismo de *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *Los cachorros* y *Conversación en la Catedral*, encontramos en *La guerra del fin del mundo* mayor vuelo creador y densidad significativa. Hablamos de “madurez creadora”, apoyándonos en las propias declaraciones de Vargas Llosa. Aclaremos esto que algunos entendieron mal: la precocidad de Vargas Llosa lo hizo madurar artísticamente, con gran inventiva técnica y eficiencia narrativa, a los 26 años de edad, pero su visión del mundo y su actitud creadora recién adquieren en *La guerra del fin del mundo* la “madurez” de la ponderación reflexiva y de la amplitud de mirada que tan bien describe José Miguel Oviedo: “Esta es una novela madura porque muestra una comprensión cabal hasta por la más pequeña de sus figuras, sin perdonarle por eso ni el más pequeño de sus defectos. Esa fidelidad interna, ética y estética, a los impulsos de su intuición creadora hacen que esta versión moderna de una historia clásica sea, también ella, un clásico. (Mario Vargas Llosa: *la invención de una realidad*, 3era. ed., p. 334).

Oviedo alude a la visión ética de Vargas Llosa contraria al fanatismo, a la desmembración cultural de América Latina, etc., y a sus normas estéticas flaubertianas (autor “invisible”, rigor expresivo, etc.)

También alude a cómo *La guerra del fin del mundo* se nutre de *Los sertones* del brasileño Euclides da Cunha, y de varios trabajos sobre Canudos. Al respecto, resulta increíble que algunos hayan hablado de plagio (de *Los sertones* o del guión cinematográfico que preparaba Rui Guerra), no pocas veces calificando erradamente de novela a *Los sertones*, libro inclasificable entre la crónica histórica, el ensayo sociológico y la narración épica. Lo importante es que Vargas Llosa se ha apoderado del tema, labrando una obra independiente artísticamente y por lo menos tan valiosa como *Los sertones*. Recordemos que muchos clásicos abordan argumentos ya tratados: Sófocles, Shakespeare, Calderón, Racine, Goethe, etc.

Técnicamente más perfecta que las novelas de Arguedas y Alegría, *La guerra del fin del mundo* comparte con ellas el calar profundamente en los conflictos sociales y culturales, simbolizando como ninguna novela peruana el drama latinoamericano, teniendo como base *Los sertones*, verdadero texto fundador de una nacionalidad (como los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso, *Facundo* de Sarmiento...)

Drama de vigencia mundial, pensemos, para toda región en conflicto con la cultura "moderna occidental". A su vez, *La guerra del fin del mundo* posee riqueza psicológica y penetración en factores esenciales, universales, de la condición humana.

Angel Rama afirmó que *La guerra del fin del mundo* podía leerse como *La guerra y la paz* de América Latina. Entendemos eso como un elogio a su textura épica, atenta a la conformación de un pueblo, y a la complejidad de personajes retratados con riqueza individualizadora dentro de un marco social que los condiciona pero sin el determinismo de las novelas del Vargas Llosa de los años 60. Evitemos, en cambio, el exceso de juzgar que Vargas Llosa ya está al nivel creador de un Tolstoi, rango que en castellano sólo alcanza hasta ahora Cervantes. América Latina todavía no cuenta con un *Quijote*, una *Guerra y Paz* o un *Ulises*, tampoco una *Ilíada* o una *Divina Comedia*.

Vargas Llosa es uno de los que más se acerca a esas cimas.

(Dominical, 7 abril 1985)

VARGAS LLOSA:

EL REALISMO EN CRISIS

Maestro consumado del arte de narrar, el autor hispanoamericano con mayor número de novelas admirables, Mario Vargas Llosa acaba de brindarnos otra prueba de su inagotable energía creadora: *Historia de Mayta*

(Barcelona, Edt. Seix Barral; circula entre nosotros la impresión efectuada en Bogotá en coedición con Eds. Andinas de Lima; 1984, 346 pp.)

Con motivo de su novela anterior, *La guerra del fin del mundo* (1981), Vargas Llosa afirmó en varias entrevistas que consideraba haber llegado a la madurez como escritor, expresión que nosotros recogimos para titular nuestro comentario de *La guerra...* Aclaremos: Vargas Llosa es uno de los maestros más precoces de la narrativa peruana e hispanoamericana; ya *La ciudad y los perros* (1963) resulta un libro excelente, sin los titubeos del escritor novato. Podríamos decir, entonces, que debutó maduro en la novela, consagrándose en poco tiempo como uno de los escritores más virtuosos del idioma, gracias a las novelas *La casa verde* (1966) y *Conversación en La Catedral* (1969), y la novela corta *Los cachorros* (1967). Sin embargo, al declararse “maduro” en los años 80, Vargas Llosa está calificando un equilibrio artístico y una amplitud de visión, sin los arrebatos ni los ofuscamientos (tanto en el plano técnico como en el temático) de la juventud.

Por un lado, un equilibrio que lo ha hecho moderar su osadía técnica de los años 60 (cuando demostró una pericia sintáctica que no presenciábamos en español desde los días de Góngora y Quevedo), pero sin caer en el “tono menor” y la escasa densidad de los libros del 70: *Pantaleón y las visitadoras* (1973) y *La tía Julia y el escribidor* (1977).

Por otro lado, una visión del mundo más profunda y totalizadora, consciente de la complejidad de lo real y la ineficacia de los dogmas y recetas para capturar el Bien (la Justicia, la Revolución, etc.), la Verdad o la Belleza. El cariz farsesco de los relatos del 70 y la exploración de la naturaleza de la ficción en *La tía Julia...* (y en los grandes trabajos críticos del 70, sobre García Márquez y Flaubert), acompañada por una evolución ideológica detectable en los artículos reunidos en *Contra viento y marea* (1983), fructificaron en su actual posición liberal, democrática y “francotiradora” (vocablo usado por Ernesto Sábato y Carlos Fuentes para subrayar una independencia que denuncia el totalitarismo de izquierda y derecha, las lacras del capitalismo y del socialismo). Las novelas del 80, *La guerra...* y la reciente *Historia de Maya*, expresan esta postura antidogmática de Vargas Llosa, retornando a la ambición de la “novela total” de los años 60.

En ambos casos, pues, detectamos un proceso de tres etapas (coinciden con las décadas, del 60, 70 y 80) en el que la tercera funciona como la síntesis de las dos primeras.

Observemos, al respecto, el modo magnífico cómo la *Historia de Mayta* desnuda los límites y las convenciones del Realismo, corriente literaria plasmada a mediados del siglo XIX que ostenta un legado poderoso en nuestro siglo en los llamados Neorrealismo, Realismo Crítico y Realismo Socialista.

El narrador de *Historia de Mayta*, un clarísimo *alter ego* del propio Vargas Llosa (sin introducirse directamente como hace en *La tía Julia*, o ilustran Sábato en *Abbadón el Exterminador* y Arguedas en *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*), confiesa ser un escritor realista que trata siempre de mentir —hacer ficción— “con conocimiento de causa” (pp. 77 y 232). Constata que no se puede conocer nada con seguridad (p. 158) y que todos los testimonios y libros históricos “son cuentos” (pp. 134 y 274); formulaciones extremas del nexo indelible entre la realidad y la ficción, la verdad y la mentira, que seduce a Varguitas en *La tía Julia...*, el periodista miope en *La guerra...*, Belisario en *La señorita de Tacna* (1981) y Zavalita en *Kathie y el hipopótamo* (1983). La conversación final con Mayta es un gran aporte a la tradición de obras que enfrentan al autor con su personaje, de una complejidad mayor que la plasmada por Unamuno, Onetti o Sábato.

Nótese que, desde la ladera del Realismo, Vargas Llosa ha arribado a esa incertidumbre que, desde la ladera de la Literatura Fantástica, Jorge Luis Borges ha proclamado con brillantez en múltiples ocasiones, complaciéndose en juzgar a la literatura realista como una rama de la literatura fantástica, al Realismo como la más artificiosa y convencional de las tendencias narrativas.

Incertidumbre más realista que el Realismo, más respetuosa del universo inabarcable, esta postura ha generado en Vargas Llosa una crisis de la *objetividad* anhelada por los realistas, particularmente por Flaubert (modelo elogiado con pasión en *La orgía perpetua* e innumerables artículos y entrevistas). Tanta importancia posee para Vargas Llosa el deseo flaubertiano de que el autor resulte *invisible* y la ficción *autónoma*, que estima a *Madame Bovary* como un hito en la historia de la narración: el inicio de la novela moderna.

Asimilando desde su primera novela el montaje de puntos de vista y técnicas diversas (el legado de Flaubert, Henry James, Joyce, Faulkner...), Vargas Llosa ha terminado por resquebrajar el sueño de la invisibilidad y la objetividad realistas. Muchos aspectos de la trama ya quedaban confusos e irresolubles en *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y *Conversación...*, pero recién en *La tía Julia...* empieza a entrometerse el autor dentro de la ficción,

lo cual ha vuelto a ocurrir, en grado diverso, en *La guerra...* (el periodista trasunta el afán de Euclides da Cunha y Vargas Llosa de desentrañar lo que sucedió en Canudos), *La señorita de Tacna* y ahora *Historia de Mayta*.

El problema de esta última es que el narrador no se contenta con describir los resultados de su investigación en torno del trotskista Alejandro Mayta y la tentativa revolucionaria de 1958 en Jauja, sino que continuamente opina, juzga, pretende explicar las razones de por qué le interesa la empresa “descabellada” (p. 303) de Mayta, de por qué mienten sus informantes y de por qué el Perú se encuentra como está (nuestra historia surcada por el hambre, la violencia, la injusticia, la desidia, etc.). Compárese con la fuerza connotativa de *Conversación ... y La guerra...* (por no citar *La casa verde* y *Los cachorros*, obras sin alter ego narrativo), en donde ni Zavalita ni el periodista interfieren para que el lector responda a las interrogantes de por qué está jodido el Perú o por qué ocurrió lo de Canudos, respectivamente.

Aunque sin los excesos declarativos de las novelas citadas de Sábato y Arguedas, y de *El libro de Manuel* de Julio Cortázar, libros también dedicados al apocalipsis sociopolítico y el fermento revolucionario, y a la dificultad de testimoniarnos, *Historia de Mayta*, a pesar de capítulos hondos y geniales como el II, el VII y el X, parece servir de pretexto al discurso ideológico del narrador, portavoz del desencanto de Vargas Llosa frente a la utopía revolucionaria, así como de su condena del caos social que vivimos y de las tentaciones totalitarias (fanatismo político, ético o religioso). Si para *El libro de Manuel*, lo banal puede devenir revolucionario; para *Historia de Mayta*, lo revolucionario aborta ridículo, descabellado, con una “pureza” fanática que conduce a la irrealidad, mito compensatorio de las carencias vitales de sus protagonistas (cf. pp. 17, 52, 218, 303 y 336). Las insatisfacciones nutren la ficción política, como alimentan la ficción literaria (Camacho, Belisario, Kathie) y la religiosa (Canudos).

No obstante reconocer que no entiende bien por qué le atrae el levantamiento de Mayta en 1958, el narrador comete el error de subrayar las posibles razones (cf. pp. 21, 53 y capítulo X). Si quiere dejar de ser flaubertianamente invisible (invisible supone connotar y no denotar explícitamente el mensaje ideológico), Vargas Llosa debe meditar en el modo cómo logran hacerlo, enriqueciendo la lectura, Marcel Proust, Thomas Mann y Jorge Luis Borges.

(Dominical, 25 noviembre 1984)

EN LA NOTICIA: SCORZA Y VARGAS LLOSA

El primer aniversario de la trágica muerte de Manuel Scorza y el inaceptable tratamiento que está padeciendo Mario Vargas Llosa por su participación en la Comisión Investigadora de la masacre de Uchuraccay, son dos noticias que nos mueven a reflexión.

En el caso de Scorza, presenciamos un increíble reconocimiento póstumo. En vida, con escasas excepciones, pasó ignorado o relegado su vigoroso aliento novelesco, como lo hicimos notar más de una vez en el Dominical, instando a la lectura sin prejuicios de sus libros. Poeta no exento de interés, Scorza fue un talentoso novelista, autor de un ciclo de relieve en la épica hispanoamericana, *La guerra invisible*, del cual por lo menos tres novelas resultan memorables: *El jinete insomne*, *Cantar de Agapito Robles* y *La tumba del relámpago*. Aclamado en el extranjero, Scorza tuvo que morir para recibir encendidos elogios en el Perú.

En el caso de Vargas Llosa, limitándonos a las injurias que recibe de algunos escritores y periodistas, observamos una inquina dictada por la envidia y el rencor ideológico.

Es cierto que Vargas Llosa no corta siempre por lo sano el peligro del divismo (complaciente con el uso de su imagen en televisión, certámenes, carátulas de revistas, etc.), pero ni remotamente justifica los ataques que recibe como “escribidor” por quienes ridiculizan un profesionalismo que comparte con Flaubert, Henry James, Thomas Mann o James Joyce, por citar algunos genios incontrovertibles; un profesionalismo que han sabido respetar eminentes escritores peruanos como José María Arguedas, Julio Ramón Ribeyro y Alfredo Bryce Echenique. Les guste o no a sus detractores, Vargas Llosa es uno de los mejores narradores del idioma; incluso sus libros menos afortunados son buenos, con algunos pasajes extraordinarios.

Lo increíble es que ahora lo enloden como un “escribidor” que encubre la verdad de la masacre y que incluso se ha enriquecido a costa del *affaire* Uchuraccay. Cualquiera entenderá que Vargas Llosa no necesita de esos recursos turbios para enriquecerse, y que viviendo fuera del Perú (al cual ha retornado libremente, sin presiones económicas ni mucho menos) tendría mejores oportunidades para acrecentar su fama y fortuna. Si está en el país, es porque le interesa nuestro pueblo, porque le duele hondamente los proble-

mas del Perú y América Latina, como lo expresan magistralmente *La ciudad y los perros*, *Conversación en La Catedral*, *La guerra del fin del mundo* e *Historia de Mayta*. En esta última incluso cae en el defecto antifaubertiano de opinar alarmado y angustiado sobre el destino nacional; le duele tanto el tema, que no puede dominarse: defecto artístico que trasunta grandeza moral (algo así sucede en *El Zorro de Arriba...* de Arguedas y *Abaddón el Exterminador* de Sábato).

Cierto tipo de periodismo izquierdista que se ensaña con Vargas Llosa debería meditar en la torpeza con que González Prada quiso enlodar a Ricardo Palma, gran escritor, bibliotecario y patriota. Después Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui supieron rescatar la índole crítica y disidente de Palma, su sintonía con la izquierda y no con la derecha, que pretendía contarle en sus filas.

(*Dominical*, 9 diciembre 1984)

VARGAS LLOSA Y LA NOVELA POLICIAL

Ya está en circulación una de la mejores muestras del virtuosismo narrativo de Mario Vargas Llosa, la nueva novela *¿Quién mató a Palomino Molero?* (Barcelona, Seix Barral, 1986; 189 pp.) Breve, posee empero una densidad significativa y un rigor formal que la erigen en una auténtica obra maestra, honda, cautivante, impecable, "redonda" (rasgo subrayado por la repetición de la misma exclamación al comienzo y al final de la novela).

A los cincuenta años de edad, recientemente cumplidos (a propósito, nuestro novelista presta a Palomino el año de su nacimiento), Vargas Llosa, contra el viento y la marea de sus adversarios ideológicos y/o personas que envidian su aura triunfadora y maestría artística, ratifica su condición de autor hispanoamericano con mayor número de novelas admirables. Incluso las menos

logradas (*Pantaleón y las visitadoras*, *La tía Julia y el escribidor* e *Historia de Mayta*) son buenas, con personajes y pasajes excelentes. Su rendimiento es más parejo que el de los otros ejemplos notables de creatividad prolongada: Carpentier, Mujica Láinez, Arguedas, García Márquez y Donoso.

Ambientada en los años 50, en el departamento de Piura, con la aparición de los Inconquistables (uno de los cuales, Lituma, el personaje usado por Vargas Llosa en mayor número de obras, desempeña un rol protagónico) y la Chunga, conocidos personajes de *La casa verde* (1966) y *La Chunga* (1986), *¿Quién mató a Palomino Molero?* narra la investigación efectuada por dos guardias civiles (el Teniente Silva y Lituma) para esclarecer la tortura y asesinato del soldado de aviación Palomino Molero.

Debido a ello, Vargas Llosa ha empleado recursos del género policial. Algunos obvios, como engarzar interrogatorios que de modo dosificado nos conducen a los criminales y las razones del crimen, con el hábil tejido de conjeturas falsas y revelaciones sorprendentes. Otros velados, como contraponer la óptica inteligente, conocedora del alma humana, del Teniente Silva, al sentimentalismo de Lituma, fraguando una estupenda variante de la pareja paradigmática del género policial: Sherlock Holmes y Watson; con ingenio, Vargas Llosa subraya esta alusión, al hacer que Lituma piense del Teniente Silva "Este hombre es un genio" (pp. 66), o que el Teniente conceda olímpico a Lituma: "Putá que eres lento, hijo mío [...] Menos mal que, aunque te cuesta, al final como que empiezas a entender las cosas" (p. 168).

Pero, empleando recursos del policial, *¿Quién mató a Palomino Molero?* no es propiamente una novela policial. Así lo estima el propio Vargas Llosa, en una entrevista reciente: "con la apariencia de una novela policial, es un intento de usar la estructura del género policial para contar una ficción que no es policial". (*La República*, 30 marzo 1986).

Recordemos que Hunter, uno de los personajes de *El túnel* (1948) de Sábato, propone usar el policial (género de consumo masivo, subliterario), como Cervantes utilizó los libros de caballerías en el *Quijote* para forjar una obra de arte superior, profunda, problemática.

Sin negar que dentro del género policial hay algunas muestras privilegiadas, de arte superior (firmadas por Poe, W. Collins, Balzac, Conan Doyle, Chesterton, D. Hammett, Chandler y Ross Mac Donald, verbigracia), cabe la observación del personaje de Sábato para entender cómo grandes escritores

acuden a “la estructura del género policial para contar una ficción que no es policial”.

A nuestro juicio, lo hacen en dos direcciones: una, de gran elaboración intelectual y refinamiento ingenioso, con símbolos metafísicos, cosmológicos, etc., ilustrada por varios cuentos de Borges, *El banquete de Severo Arcángelo* de Leopoldo Marechal y *El nombre de la Rosa* de Umberto Eco. Y otra, de gran complejidad ética y psicológica, plena de catarsis y capacidad iluminadora de las tinieblas de la condición humana, que cuenta con antecedentes en los crímenes de las tragedias griegas (*Edipo rey* ya muestra, de principio a fin, la investigación de un crimen) y shakespearianas y que cuaja en *Crimen y castigo* y *Los hermanos Karamasov* de Dostoievski.

Dentro de esta segunda vertiente, habría que situar la factura basada en el policial de *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas* del mencionado Sábato, así como de *¿Quién mató a Palomino Molero?*. No sabemos si conscientemente o no, Vargas Llosa confiere, en sintonía con las tragedias griegas y shakespearianas, y las novelas de Dostoievski y Sábato, relieve a la pasión incestuosa. Ya en varias obras suyas resultaba clave el trasfondo incestuoso, así como las relaciones conflictivas con las figuras paternas: “demonios” alimentados por su experiencia vital (en parte comentados por algunos psicólogos locales, aunque todavía sin el pormenor y cuidado necesarios) que hallan cauce expresivo, de modo deliberado o involuntario, no lo sabemos, en *¿Quién mató a Palomino Molero?*

Hay una doble trama en la novela, soldada justamente por la tendencia incestuosa. La trama principal corresponde al crimen investigado, y moviliza las oscuras pasiones entre el Coronel Mindreau y su hija Alicia. La trama secundaria presenta el asedio erótico que efectúa el Teniente Silva tratando de conquistar a la “gorda”, la cual le lleva tantos años que podría ser su madre (pp. 26 y 79). No tenemos espacio aquí para enumerar los diversos factores que ligán ambas tramas, por ejemplo el contraste entre Alicia como “mujer-taba” y la gorda como mujer-músculo “bien despachada” (pp. 84-85 y 115) y el que el Teniente y Palomino tocan guitarra (pp. 145 y 150). Repárese, sin embargo, en cómo el Teniente Silva focaliza el desenvolvimiento de ambas tramas, desplegadas en forma paralela a lo largo de la novela: “este cristiano no se morirá sin tirarse a esa gorda y sin saber quiénes mataron a Palomino Molero. Son mis dos metas en la vida Lituma” (p. 74).

Acierto mayor de Vargas Llosa es que el Teniente Silva sea tan comprensivo y perspicaz al enfrentar la trama principal (en la que es obser-

vador), como torpe e impulsivo al manejar la secundaria (en la que es parte activa): que comprenda mejor las pasiones de otros que las suyas. Aunque, en última instancia, y lo dice el Teniente Silva, nadie conoce nada a ciencia cierta, nadie comprende a cabalidad la conducta humana: "Nada es fácil, Lituma. Las verdades que parecen más verdades, si les das muchas vueltas, si las miras de cerquita, lo son sólo a medias o dejan de serlo" (p. 107). Nunca estaremos seguros de qué pasaba entre el Coronel Mindreau y su hija en materia de incesto y "delusions" (ilusiones que engañan como se explica en las pp. 156-159); qué tipo de atracción (en conflicto con los prejuicios sociales y raciales) unía a Palomino y Alicia Mindreau; por qué temen los "peces gordos" que se esclarezca el crimen (como al final de *La ciudad y los perros* con Gamboa, aquí Silva y Lituma son castigados por su afán de dilucidar la verdad); hasta dónde la gorda reprime su erotismo ante el asedio del Teniente Silva; qué clase de pasión siente éste hacia la gorda, etc.

Hace poco, comentando el teatro de Vargas Llosa, señalábamos la importancia que han adquirido en la obra de nuestro escritor desde *La tía Julia...* y *La Señorita de Tacna*, el problema de las verdades a medias y de las mentiras verdaderas, y el de la imposibilidad de concretar el sueño del Realismo: retratar la realidad, toda la realidad.

Frente a ello, cabe una *curiosidad* (término esgrimido por el Teniente Silva, pp. 33 y 71) llena de comprensión (a modo de Homero, la tragedia griega, Cervantes, Shakespeare, Tolstoi, O'Neill...), más que la actitud que juzga y condena. Lo cual es un signo de madurez en la visión de Vargas Llosa, manifestado en los interrogatorios (prefigurando la pesquisa policial de *¿Quién mató a Palomino Molero?*) de *Historia de Mayta* y el juego escénico de sus tres obras teatrales, y expresado con maestría en *La guerra del fin del mundo* y *¿Quién mató a Palomino Molero?*

Indicio de esta madurez de visión es que las mujeres hallan adquirido complejidad en las páginas de Vargas Llosa, abandonando el esquematismo que las limitaba hasta *Pantaleón...*, para inaugurar una rica galería: la tía Julia, Mamaé, Kathie, la memorable Adelaida (de *Historia de Mayta*) y, en la nueva novela, Alicia Mindreau y la gorda Adriana. Otro indicio es la capacidad de integrar el humor y la tragedia, ya mostrada en *La Guerra del fin del Mundo* y ahora sabiamente canalizada en la gravedad de la trama principal y la hilaridad de la trama secundaria.

(Dominical, 13 abril 1986)

Y AHORA EL PREMIO PRINCIPE DE ASTURIAS

Para los que consideramos a Mario Vargas Llosa el mayor escritor peruano vivo, los múltiples premios y reconocimientos que ha recibido y recibe nuestro ilustre compatriota nos parecen ampliamente merecidos. Hace aproximadamente un año, comentando el Premio "Ritz-París-Hemingway" a *La guerra del fin del mundo*, enumeramos varios galardones de relieve, entre ellos el Premio Biblioteca Breve 1962, el Premio Rómulo Gallegos 1967, el mejor libro extranjero para los críticos de Francia, Italia, etc. Y, ahora, debemos sumar uno de los de mayor prestigio en el área hispánica: el "Príncipe de Asturias".

En los seis años que se concede esta importante distinción, viene a ser la segunda ocasión que elige un escritor hispanoamericano (Rulfo fue el primero, en 1983). Por los cables, sabemos que Vargas Llosa se impuso a narradores vigorosos como Augusto Roa Bastos, Camilo José Cela y Arturo Uslar-Pietri; y que compartió el premio con el famoso lingüista español Rafael Lapesa.

Se trata, pues, de otro premio internacional de indudable jerarquía. A pesar de sus numerosos detractores (entre los más activos figuran varios escritores y periodistas peruanos), de tantas campañas para desprestigiarlo a causa de su evolución ideológica y declaraciones políticas, Vargas Llosa sigue suscitando admiración en diversas latitudes. Sus críticas al imperio soviético, a Cuba, al militarismo, a toda forma de dictadura y fanatismo, aunadas a la envidia que provoca su aura triunfadora, sin omitir algunos desaciertos políticos (ligados al segundo gobierno de Belaunde) y excesos mundanos, han logrado tejer en los últimos años, en el Perú, una mezquina red —llena de chismes, infundios, tergiversaciones y anatemas "revolucionarios" o "progresistas"— que pretende disminuir sus méritos artísticos e intelectuales.

Hace unos quince años, en una entrevista, Julio Ramón Ribeyro señalaba que Vargas Llosa comete uno de los errores que menos perdonamos los peruanos —sobre todo, los limeños—: destaca mucho. El domingo pasado, festejando el Premio Príncipe de Asturias, Jorge Donayre B. (¡y en "La República" nada menos, tribuna que incontables veces ha buscado satanizar y enlodar a Vargas Llosa!) opina en forma convergente: "Mario Vargas Llosa es un escritor que siempre ha sabido ganarle la cresta a la noticia. Pero lo curioso y lo que sí evidencia un modo de ser muy peruano, es que aquí se le restan muchos de los innegables méritos que su obra suscita en el exterior".

No podemos dejar de recordar que aquí se mezclaba la talla de Javier Pérez de Cuéllar, cuando llegó la noticia de su elección como dirigente máximo de las Naciones Unidas. Ya es hora de tratar en nuestro país a Vargas Llosa con la admiración que su vasta y rica producción literaria reclama, y el respeto que su honestidad y nobleza personales exigen. Cumplidos recientemente sus cincuenta años de edad, Vargas Llosa es una de las glorias más legítimas de las que podemos los peruanos enorgullecernos ante el mundo

En el campo literario, Vargas Llosa es uno de los dos mejores novelistas hispanoamericanos en actividad (el otro es García Márquez). Autor de *La guerra del fin del mundo*, una de las cinco o seis mejores novelas del idioma, y de un racimo espléndido de otras novelas que, como conjunto, no admiten parangón en las letras hispanoamericanas: las magistrales *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *Los cachorros*, *Conversación en La Catedral* y *¿Quién mató a Palomino Molero?*; la muy buena *Pantaleón y las visitadoras*; y las buenas *La tía Julia y el escribidor* e *Historia de Mayta*. Acaso ninguna novela plantee mejor que *La guerra del fin del mundo* la problemática social y cultural de América Latina. Pocos narradores en español han elaborado un universo tan orgánico, un estilo tan intransferible (con hallazgos de recursos técnicos, originales a nivel mundial), como Vargas Llosa, influyendo en incontables autores peruanos y extranjeros.

Al comparar la mayor osadía técnica de Vargas Llosa en los años 60, que en los años 70 y 80, habría que tener en cuenta, más que su evolución ideológica, el cambio general del “espíritu de la época” detectable en casi todos los poetas y narradores hispanoamericanos. Los años 60 y los primeros del 70 fueron más eufóricos, atrevidos, innovadores, “vanguardistas”

Por otro lado, Vargas Llosa es un dramaturgo de interés, de los más rescatables del teatro peruano. Sus tres piezas ensayan nuevas posibilidades para la escena. Guardan gran cohesión entre ellas y examinan los mecanismos de la “mentira verdadera” en personajes de diversa extracción social.

Además, Vargas Llosa ha demostrado ser mejor crítico que la mayoría de los especialistas hispanoamericanos en la materia, labrando dos libros formidables: *García Márquez: historia de un deicidio* y *La orgía perpetua*. (Hay quienes se solazan oponiéndolo a García Márquez, por el puñetazo de otrora, o por la calificación reciente —repudiable por la palabra empleada, aunque no por el hecho de combatir un sometimiento consciente a la política cubana— de “cortesano” al genial colombiano. No atienden al ahínco con que

Vargas Llosa le dedicó un libro de más de cuatrocientas páginas, sumamente elogioso, demostrando una generosidad que no hallamos así no más entre los escritores famosos, y que en todo caso no detectamos en los escritos de García Márquez, respecto de Vargas Llosa o de cualquier otro grande de las letras actuales. Mucho se podría añadir: el fervor con que Vargas Llosa ha expresado su entusiasmo por la obra de Arguedas, Ribeyro, Bryce Echenique, etc.).

En el campo político, tan resbaloso siempre, y en especial para los que lo enfocan bajo una perspectiva ética y no conforme al teje maneje político, Vargas Llosa ha bregado con claridad y decisión a favor de sus ideas, antes en las filas del socialismo, ahora persuadido de que el sistema democrático, con todos sus defectos, es la menos mala de las formas de gobierno. Algunos errores circunstanciales no borran la dignidad de quien se las juega entero por la libertad y la democracia, en contra de los totalitarismos de izquierda y derecha.

Maestría de Palomino Molero

La fama de Vargas Llosa reposa principalmente en su búsqueda de la “novela total”, encarnada por cuatro libros cada vez más ambiciosos y complejos: *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *Conversación en La Catedral* y *La guerra del fin del mundo*.

El carácter “mayor” de esas novelas no debe empañar la captación de la maestría de dos narraciones breves pero de gran riqueza formal y significativa: *Los cachorros* y la reciente *¿Quién mató a Palomino Molero?* Los autores escriben novelas extensas y cortas; aunque tienda uno a impresionarse más por aquéllas, éstas pueden ser verdaderas obras maestras. Así, *Los embajadores* de Henry James no eclipsa *Otra vuelta de tuerca*; *El proceso* de Kafka, a *La metamorfosis*; *La montaña mágica* de Thomas Mann, a *La muerte en Venecia*.

El manejo de las dos tramas en *¿Quién mató a Palomino Molero?* es muy sutil, lleno de connotaciones que no se agotan con dos o tres lecturas (el marco espacial, las anotaciones temporales, todo, traza símbolos e imágenes en este bello relato). Por ejemplo, al “desnudar” su alma el coronel y su hija (relacionable con el “desnudar” el cuerpo de la gorda), el teniente Silva tiene que abandonar sus teorías previas, desarticulado por las tinieblas del alma ajena y de la propia. En cada capítulo, una trama apoya a la otra, hilvanando el tono trágico con el tono cómico. Si se ha leído de múltiples maneras a *Los cachorros*, algo así ocurrirá con *¿Quién mató a Palomino Molero?*

Vayan las últimas líneas de este artículo a manifestar la expectativa enorme que nos ha despertado el saber que Vargas Llosa está escribiendo una nueva novela, en la que abordará la integración de un personaje a un grupo amazónico. Creemos que el tema se presta para una "novela total", acaso más densa y compleja que todas las anteriores de Vargas Llosa. Ojalá sea así. *La guerra del fin del mundo* ya es bastante, pero Vargas Llosa puede dar más todavía, quizá uniendo la osadía técnica de los años 60 con la mayor profundidad de sus relatos de los años 80.

(Dominical, 1 junio 1986)

VARGAS LLOSA:

EL ESPLENDOR DEL RELATO ORAL

El *hablador* (Barcelona, Edt. Seix Barral, 1987; 237 pp.) es una de las piezas mejores dentro de la producción novelística (incomparable en América Latina por su solidez como conjunto y número de relatos magistrales) de Mario Vargas Llosa.

Si en perfección formal sobresalen, en el formato mayor, *La guerra del fin del mundo* (la más compleja y honda de sus creaciones) y, en el aliento breve, *Los cachorros*; en inventiva técnica, *La casa verde*; y en energía vital, embriagadora, *La ciudad de los perros* y *Conversación en La Catedral*; a nuestro parecer, en Belleza, intensidad poética y vibración genial para los hallazgos del "montaje" narrativo, se impone *El hablador*.

Mucho habría que comentar para hacer justicia a la riqueza literaria de *El hablador*. Contentémonos con apuntar algunas consideraciones de relieve:

1. Esta novela viene a coronar la expresión narrativa de nuestra Amazonía "desde adentro".

En el Indigenismo del Ande suele distinguirse el retrato “desde afuera” y “desde adentro”, encarnando magníficamente el segundo Ciro Alegría y, sobre todo, José María Arguedas. Con relación a la Amazonía, antes de los años 60 abren la trocha del enfoque “desde adentro” Arturo Hernández, Francisco Izquierdo Ríos y, nuevamente, Alegría; luego de la maduración de los trabajos etnológicos, lingüísticos, etc. (sirva de hito *La sal de los cerros* de Stefano Varese, libro de 1968), cuaja la tendencia desde adentro en narradores como César Calvo, Roger Rummell y Arnaldo Panaifo.

Región marginada, descuidada hasta por los estudiosos que ensalzan el Indigenismo, la Selva, tierra con más factores real-maravillosos que el Ande, ha seducido desde hace tres décadas a Vargas Llosa, como lo ejemplifican *La casa verde* y *Pantaleón y las visitadoras*. La época del Regionalismo nos legó un poderoso volumen “desde afuera”: *La vorágine* (1924) del colombiano José Eustasio Rivera; ahora, dentro de la Nueva Narrativa, brilla el aporte perdurable de *El hablador*.

2. Parte sustancial de nuestro acervo literario y cultural, tanto del Ande como de la Amazonia y el litoral costeño, constituye la Tradición Oral. Aprovechada en los siglos XVI-XVII por cronistas y extirpadores de idolatrías (descuella *Dioses y hombres de Huarochirí*, texto forjado por informantes del P. Avila), la Tradición Oral atrajo en el siglo XIX a Ricardo Palma y diversos tradicionistas como fuente de inspiración narrativa, hasta acceder a los cuidadosos trabajos de recopilación-traducción-versión escrita que dan a conocer a comienzos del siglo XX Adolfo Vienrich (ámbito andino) y Jenaro Ernesto Herrera (ámbito amazónico).

A lo largo de la presente centuria, narradores destacados han asumido la Tradición Oral para sus creaciones literarias, acentuándose esa postura en los últimos lustros, tras las huellas dejadas por Alegría, Arguedas, P. Lira, Gamaliel Churata, Izquierdo Ríos... Uno de los últimos mensajes de Arguedas, precisamente, reclamaba mayor atención a la Tradición Oral de nuestro pueblo, en peligro de adulteración o extinción. Y buena parte de las mejores creaciones novelísticas de los últimos años en el Perú eligen como protagonista o eje narrativo a un narrador oral (o informante chamánico, real-maravilloso): ambientadas en la Costa, *¡Habla, sampedro: llama a los brujos!* (1979) de Eduardo González Viaña y *Canto de sirena* (1977) de Gregorio Martínez; centralizada en la Selva, aunque aludiendo a las tres regiones del país, *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonia* (1981) de César Calvo.

Además de escoger como protagonista a un narrador oral, Vargas Llosa ha dado primacía a la naturaleza misma (su función sociocultural, su entraña fictiva, su dimensión mágico-religiosa) de la Tradición Oral. No ha dudado en trazar convergencias entre los machiguengas (por su necesidad de ficción y entretenimiento, de transmisión de sus textos culturales y de fijación simbólica de su cosmogonía) y grandes pueblos y elaboraciones culturales de Occidente: los judíos (subrayando el carácter errante de los machiguengas, el verse expulsados de un lugar a otro sintiéndose un pueblo con una misión divina que cumplir), el Evangelio, Dante (p. 103), los anónimos creadores del Romancero español, incluso Kafka (pp. 196-200).

Más aún: Vargas Llosa anhela identificarse como creador literario con el Hablador: "Les dije que, por una razón difícil de explicar, la existencia de esos habladores, saber lo que hacían y la función que ello tenía en la vida de su pueblo, había sido en esos veintitrés años un gran estímulo para mi propio trabajo, una fuente de inspiración y un ejemplo que me hubiera gustado emular". (p. 168). El rapsoda homérico, el seanchaí irlandés o el trovero del sertón brasileño no le fascinan tanto como el hablador machiguenga, más atractivo que el arte florentino en las páginas de *El hablador*. El personaje Mascarita (nótese la sugerencia de *máscara*, voz o persona adoptada) plasma ese deseo de convertirse en hablador: rapsoda que moldea el *texto* de una cultura, llámese la *Biblia*, la *Ilíada* o el *Popol Vuh*.

En *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*, Arguedas rinde justicia al entusiasmo de Vargas Llosa por los factores no "occidentales" ni "modernos" del Perú. Ninguna prueba mejor de ello que *El hablador*, así como en la labor crítica de Vargas Llosa notamos la devoción con que ha difundido los méritos de Arguedas.

3. Desde *La tía Julia y el escribidor* (1977) la obra creadora de Vargas Llosa concede primacía a ventilar la problemática de la Ficción, sus relaciones con la Realidad, su función sociocultural. Al escribidor subliterario Camacho y al "artista adolescente" Varguitas, se han ido sumando los periodistas y escritores de *La guerra del fin del mundo* (sobre todo el periodista miope, homenaje a Euclides da Cunha), el Belisario de *La señorita de Tacna*, el Zavalita de *Kathie y el hipopótamo* y el escritor con muchos rasgos del propio Vargas Llosa de *Historia de Mayta*.

Ahora, en *El Hablador*, volvemos a hallar un escritor a imagen y semejanza del propio Vargas Llosa, acompañado de ese aire de pesquisa o indagación para resolver un enigma o una idea obsesiva. Prefigurado por el Poeta de *La ciudad y los perros* y el Zavalita que quiere esclarecer en qué momento se jodió el Perú de *Conversación*, se precisa más ese aire hurgador en el periodista miope, Belisario y el escritor de Mayta, así como en el sondeo detectivesco de *¿Quién mató a Palomino Molero?* Lo interesante es que, en *El hablador*, el enigma o idea obsesiva no es otro que la vitalidad sociocultural que gozan los narradores orales.

4. La decisión con que Vargas Llosa ha internalizado la problemática de la ficción como elemento sustancial de sus relatos, lo ha conducido a poner en crisis su inicial comunión con la narrativa realista (nutrida del Realismo del XIX: Flaubert, Tolstoi, verbigracia; y de corrientes neo-realistas del siglo XX: Faulkner, Hemingway, Dos Passos...), como apuntábamos al comentar *Historia de Mayta*.

Debido a ello, Vargas Llosa tantea soluciones más allá de la cerrada causalidad realista o neorrealista en los finales de *La guerra del fin...*, el memorable último capítulo de *Historia de Mayta* y la ambigüedad de *¿Quién mató a Palomino Molero?* En el caso de *El hablador* aclara: "era demasiado irreal y literario para ser verosímil y demasiado serio para bromear como si se tratara de una simple ocurrencia" (p.179); y se acerca a la ficcionalidad fantástica: "convertirse en un hablador era añadir lo imposible a lo que era sólo inverosímil" (p.233).

Además, Vargas Llosa ha abandonado las normas flaubertianas del narrador "invisible". Claro que no se entromete con el candor de un Víctor Hugo (cf. el análisis que hizo Vargas Llosa de *Los miserables*), ni con la ironía titiritera de Tackeray, Henry James, Unamuno o Pirandello. Vargas Llosa se torna un personaje-narrador (usa rasgos verídicos de su vida mezclándolos con rasgos imaginarios, al modo de algunas ficciones de Borges) que intercala su experiencia de redactar la novela entre las peripecias narradas; así opina, revisa, coteja, se hace "visible" aunque de una manera que no estorba, que casi logra la transparencia del narrador "invisible". En *Historia de Mayta*, el personaje-narrador empobrecía el material narrado; en *El hablador* lo enriquece con un tejido joco-serio, real-fictivo, y un eficaz juego de niveles narrativos.

(Dominical, 6 diciembre 1987)

VARGAS LLOSA:

MITO Y POESIA DEL AMOR

Entre los libros más encantadores del idioma, de mayor gracia y belleza, ha de quedar la nueva novela de Mario Vargas Llosa: *Elogio de la madrastra* (Barcelona, Tusquets Edts, 1988; 198 pp.).

Desde su primera novela (*La ciudad y los perros*, 1963), hace ya un cuarto de siglo, Vargas Llosa se reveló como un narrador de desusado virtuosismo, un maestro de la arquitectura del relato. Pero recién en los capítulos pares de *El hablador* (1987), en sintonía con el espléndido material de mitos y canciones de los machiguengas, nos obsequió, además, una prosa impregnada de vibraciones poéticas, venciendo todo lo que atemperaba o reprimía el lirismo de ciertos pasajes de *La casa verde* (1966), la eufonía coral de *Los cachorros* (1967) y la marea épica de *La guerra del fin del mundo* (1981).

Esta liberación del potencial poético que puede (y, en lo posible, debe) albergar la prosa narrativa se ha acentuado en *Elogio de la madrastra*, inundando todos sus capítulos. Todo ello, sin estorbar un ápice la fluidez de la trama (ingeniosa, cautivante) ni la funcionalidad narrativa de las descripciones y los diálogos. Más bien, tornando una delicia estética su lectura.

El halo poético de *Elogio de la madrastra* conviene a cabalidad a la temática elegida: el amor, el impulso erótico que transtorna la existencia. Fácilmente podrá comprobarse que Eros reina como el inspirador principal de la poesía de todos los tiempos.

Pero siendo una novela *sobre* Eros, casi diríamos una novela *de* Eros (dictada por la energía erótica), nos resistimos a calificarla sin más como una "novela erótica". De manera similar los radioteatros de *La tía Julia y el escribidor* (1977) no calzan en el género "radionovela", ni *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986) en la novela "policial", ni *Historia de Mayta* (1984) en la "política-ficción", ni mucho menos *La guerra del fin del mundo* en el "relato de aventuras" o la "novela histórica".

Creador de primera magnitud, Vargas Llosa reelabora libremente los "géneros" (o, mejor, especies) del relato, los cuales poseen normas y convenciones para los escritores (escribidores) de escaso calado. Y no sólo se trata

de un proceso de modificación de los componentes tipificadores de un "género", sino de algo más profundo y trascendente: los "géneros" tienden a una visión esquemática, preconcebida, superficial, al servicio excesivo de la "intriga" o el mero entretenimiento, cuando no la torpe evasión alienante. Un gran escritor como Vargas Llosa, en cambio, despliega una visión del hombre y del mundo muy compleja, problemática, honda, de rica simbología que invita a lecturas en distintos niveles. (Al respecto, repárese cómo hay elementos "policiales" reelaborados en *Crimen y castigo* de Dostoievski, y hay materiales "eróticos" en diversos pasajes del *Ulises* de Joyce, por no hablar de las huellas del "policia" en Borges, Sábato y *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez, y esquemas eróticos en *Paradiso* de Lezama Lima, *El amor en los tiempos del cólera* de García Márquez y muchas páginas de Mujica Láinez).

El erotismo de *Elogio de la madrastra* es de orden muy superior, en calidad humana y en mérito artístico, al que banalizan y comercializan las "novelas eróticas", las cuales se inscriben entre las formas más burdas de la subliteratura.

El erotismo de *Elogio de la madrastra* traza una saludable glorificación del placer físico, dedicando varios capítulos a diversos órganos del cuerpo como recipientes erógenos (de otra forma cómo cada capítulo del *Ulises* alude a un órgano corporal, para totalizar el cuerpo humano, el microcosmos). Más aún, recrea grandes temas de la mitología grecorromana, en particular el de Eros (Cupido) y el de la madrastra Fedra enferma de amor, asuntos de mucha riqueza gnoseológica y psicológica.

La extraordinaria inserción de pinturas (Bronzino en la carátula y, en diversos episodios, J. Jordaens, Boucher, Tiziano, F. Bacon, Szyszlo y Fra Angélico), "interpretadas" por los tres protagonistas de *Elogio de la madrastra* (con una solidez de "vasos comunicantes" entre el episodio y el conjunto novelístico por encima de lo que logra Mujica Láinez al hacer "dialogar" sus relatos con obras de arte), facilita el acceso a un nivel mítico, mágico, ritual y poético del erotismo.

Agréguese a ello, la ausencia de lisuras y palabras vulgares, tan frecuentes en la novelística y en la producción teatral de Vargas Llosa al tocarse la temática erótica (verbigracia, los monólogos del Boa en *La ciudad y los perros*, el trauma erótico de Cuéllar en *Los cachorros*, escenas múltiples de *Pantaleón y las visitadoras* y *La chunga*).

Mientras que la “suciedad” del vocabulario refleja la “suciedad y la represión” del Sexo en retratos de un realismo descarnado (lo mismo ocurre en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de Arguedas); la belleza verbal de *Elogio de la madrastra* trasunta su vuelo mítico, mágico, ritual y poético, su dimensión simbólica. No se trata únicamente de Sexo, del impulso bestial y traumatizante; se trata ahora de Eros, del amor que asume el placer físico como fuerza vitalizadora y humanizadora. El Eros como conquista de la dicha en este mundo (aquí hay ecos indudables de Freud, Bataille y el Surrealismo); también como revelación de la ambigüedad fundamental de la naturaleza humana (el mordisco de la fruta del árbol de la Ciencia del Bien y del Mal), mezcla de inocencia y malicia, de egoísmo y comunión, como lo han sabido testimoniar la Biblia, la mitología grecorromana, la tragedia griega, Dante, Shakespeare, etc.

Aquí sólo podemos apuntar someramente cómo Vargas Llosa ha rehecho las figuras de Eros y Fedra, generando inversiones y sincretismos en los argumentos mitológicos, con la libertad que consagró Joyce en su *Ulises*.

La pasión de Fedra ha inspirado varias obras literarias de relieve: *Hipólito* de Eurípides, *Fedra* de Séneca y *Fedra* de Racine, y el transfondo de *La jauría* de Zola y *El deseo bajo los olmos* de O'Neill. Resumamos la trama: por acción de Afrodita (Venus), la diosa del amor, Fedra se enamora incontinentemente de su hijastro Hipólito y se suicida al no ser correspondida, luego Hipólito muere bajo la maldición de su padre Teseo, ya que éste (engañado por una carta de Fedra) piensa que su hijo quiso violar a Fedra.

En *Elogio de la madrastra*, una carta sirve para encender la pasión de la madrastra, y otro escrito (titulado, en juego de espejos que gusta a Vargas Llosa en sus últimos libros, precisamente “Elogio de la madrastra”) para precipitar la maldición; pero aquí el instigador es el hijastro y la que padece la maldición no es otra que la madrastra.

Por otro lado, Fonchito, el hijastro inventado por Vargas Llosa, revive la figura de Eros como Cupido, ese niño alado, de belleza angelical, que con aire travieso y con inquietante inocencia clava las saetas de la pasión amorosa. No es, pues, Venus la que inflama a la madrastra aquí, como en el tema de Fedra; lo hace el mismísimo Cupido, reencarnado en un personaje de maravillosa ambigüedad (¿leal al recuerdo edípico de su madre? ¿entregado en estado de “buen salvaje” al impulso amoroso como forma terrestre de la dicha?).

Compárese con la visión del erotismo en niños próximos a la pubertad, que brinda Nabokov en *Lolita*; el Fonchito de Vargas Llosa posee mayor densidad en tanto renueva la sacralización de Eros como impulso de la Naturaleza no juzgable moralmente, previo a la distinción entre el bien y el mal que precipitó la pérdida del Edén.

Estamos, pues, ante una obra maestra que enriquece la fecunda producción de Vargas Llosa, a nuestro juicio el escritor vivo más grande del Perú y el autor latinoamericano que ha erigido hasta ahora el conjunto novelístico más versátil y admirable.

(Dominical, 31 julio 1988)

RIMBAUD Y VARGAS LLOSA EN LA TERCERA LECTURA

La edición bilingüe del único cuento que ha llegado hasta nosotros de Arthur Rimbaud (1854-1891), traducido y prologado por Mario Vargas Llosa, nos invita —de modo subyugante— a dilucidar el trasfondo creador del genial poeta francés y el extraordinario novelista peruano.

Nos referimos al volumen *Un coeur sous une soutanel Un corazón bajo la sotana*, que acaba de editar —en pulcra impresión— Jaime Campodónico, en su selecta Colección del Sol Blanco.

Se ha escrito mucho sobre la precocidad —incomparable en toda la historia de la poesía— de Rimbaud: comenzó a escribir poemas a los seis años de edad (en 1860, año que su padre abandonó el hogar, dejándolo a merced de una madre amargada que tiranizaría su infancia) y en el fecundo lapso de 1871-1873 (cuando tenía tan sólo entre 16 y 19 años de edad) compuso uno de los conjuntos poéticos más admirables e influyentes de la modernidad lírica:

un racimo de poemas sueltos (entre ellos, el célebre *Barco ebrio*) y los poemarios *Iluminaciones* y *Una temporada en el infierno*. Con Baudelaire, Mallarmé y Whitman, conforma la plana mayor que en la segunda mitad del siglo XIX estableció las columnas en que reposa la poesía de nuestra centuria.

También se ha difundido, una y otra vez, la turbulencia biográfica de Rimbaud, encarnación máxima del *enfant terrible* y el poeta *maldito*. Recordemos las fugas de la casa materna (localizada en su tierra natal: Charleville) en 1870 y 1871, hasta que en setiembre de 1871 arribó a París, donde pronto se uniría a Verlaine (diez años mayor que él) para ensayar un “nuevo código moral”, o mejor *amoral*, más allá del bien y del mal.

La tempestuosa y asfixiante relación con Verlaine (quien había abandonado a su esposa fascinado por Rimbaud y sus exploraciones eróticas, morales y poéticas) acabaría en julio de 1873, cuando Verlaine disparó —amante torturado— contra él en Bruselas. Poco después Rimbaud dejaría la poesía para siempre, a la vez que sepultaría sus sueños de “cambiar la vida”: se convirtió en vagabundo, primero por Europa, y luego por Oriente, el mar Rojo y Abisinia, donde se volvió explorador, comerciante y contrabandista de armas, indiferente por completo a la enorme reputación que le granjeó Verlaine, con *Los poetas malditos* (1884) y la publicación de *Iluminaciones* (1886).

No es tan frecuente, en cambio, que se profundice en el sentido de la doble —y complementaria— aventura de Rimbaud tras un nuevo lenguaje *visionario* (el poeta *vidente*, lámpara de la colectividad), que cancelara las pautas tradicionales de la poesía, en el verso, la imagen, el léxico, etc.; y tras una *vita nuova*, no sólo a nivel de la intimidad personal (destrozando tabúes, censuras, prejuicios contra el sexo y el cuerpo en general), sino también a nivel de la estructura social (ahí el anarquismo y el sueño libertario de la Comuna).

Se suele subrayar su espíritu iconoclasta y blasfemo, su anticlericalismo y fobia antiburguesa, con ribetes de “satanismo” (estela de Byron y Baudelaire) y morbosidad tanática. Pocas veces se repara que constituye nada más que la fase destructora, el paso considerado necesario para abolir una situación (estética y vital) que se quiere erradicar; y que lo que orientaba los esfuerzos de Rimbaud era una meta utópica, capaz de instaurar los sueños humanos de amor, justicia, igualdad, belleza, etc. Rimbaud quería liberar al hombre, extrayendo de él “su primitivo estado de sol”: unión de la imagen alquímica

del oro y el sol, con la concepción rousseauiana de estado natural. Por eso, al desengañarse de la utopía, juzgándola imposible de realizar (en vez de una ascensión al cielo, había sido una estación en el infierno), rompió con la poesía y la sociedad. Fue un Orfeo derrotado en pleno infierno; no un Dante —Orfeo cristiano, triunfador— con su *vida nueva* y su *visión* del Cielo.

Escrito entre 1868 y 1870 (a los quince años de edad, aproximadamente), el cuento *Un corazón bajo la sotana* apunta hacia la búsqueda de lo desconocido que emprendió Rimbaud en 1871-1873.

Con perspicacia, Vargas Llosa describe la complejidad de *Un corazón bajo la sotana*.

En una primera lectura (“rápida, inocente”) aparenta ser “una historia sentimental y ligeramente grotesca, la aventura de un seminarista humillado que escribe versos más o menos extravagantes. Y en una segunda lectura (“más detenida y desconfiada”) descubrimos que “la narración está impregnada de irreverencias, de insinuaciones escabrosas [...] Iluminada por la luz escabrosa de esa “segunda realidad”, la primera —la de los hechos anecdóticos— se transforma, adquiere una naturaleza distinta. Entonces, nos encontramos con algo diáfano y desmoralizador [...]. Por fin comprendemos el secreto designio del narrador, la meta profunda de la obra: la descripción, emboscada, de impulsos y funciones que las buenas costumbres condenan al silencio, la exposición pública de un sector de la experiencia que avergüenza a los hombres” (pp. 11-13).

Como aclara Vargas Llosa, esa segunda lectura testimonia “una rebeldía concreta, social, no-metafísica, que no arremete contra la fe, sino contra su prolongación histórica, la Iglesia; no contra la moral, sino contra convenciones precisas: el pudor y las buenas maneras” (p. 10). Sin duda, ese anticlericalismo y esa impudicia, a lo que agregaríamos —y pondríamos en primer término— el juego sacrílego con el Espíritu Santo y la Virgen María, explica que los “albaceas literarios” de Rimbaud (un Verlaine arrepentido y convertido al catolicismo; el cuñado Paterne Berrinchon empeñado en cristianizar la imagen de Rimbaud) no lo publicaran, empresa asumida en 1924 por los incendiarios surrealistas André Breton y Louis Aragon, quienes enarbolaron a Rimbaud como paradigma de rebeldía y ruptura.

Pero lo más hondo de *Un corazón bajo la sotana* se nutre de la ambigüedad con que Rimbaud enlaza la ingenuidad y la malicia, el sentimen-

talismo y la sensualidad. Lejos de agotarse en el nivel irónico de las irreverencias (reducido a texto burlesco, paródico y satírico), nos insta a una *tercera lectura*, regida por el contraste entre el protagonista y el resto de personajes, incluyendo a la amada Timotina.

El seminarista vive en el connotativo mayo (mes de la primavera y de la Virgen) el despertar del amor. Y lo vive de modo *natural*, sin separar la parte psíquica (idealización, timidez, ansiedad, dulzura, arrebatos, etc.) de la somática (excitación sexual, mirada ardiente, olor genital, etc.). El resto de personajes se solaza en detectar únicamente el factor sexual-somático de los efluvios amorosos y poéticos del seminarista, haciendo hincapié en su condición de componente censurado por el "pudor y las buenas maneras". El cuento pinta como malsana y nociva esa actitud *maliciosa* y *represiva* (ambas cosas van unidas en Rimbaud) frente al candor y naturalidad de la reacción erótica del seminarista; candor y naturalidad pulverizados por la malicia y la represión que terminan encadenando la pasión del seminarista: "Comprendí que, extraviada en esta malvada sociedad, Timotina Labinette, Timotina, ¡jamás podría dar libre curso a su pasión: comprendí que, á mí también, me era preciso devorar ese doloroso amor que surgió en mi corazón una tarde de mayo" (pp. 69-70). El *rojo* del corazón se ve eclipsado por el *negro* de la sotana, conforme al título de la famosa novela de Stendhal.

Daniel Lefort, en la solapa de la edición que comentamos de *Un corazón bajo la sotana*, traza afinidades entre el Rimbaud de 15 años que zahiere la educación religiosa, y el Vargas Llosa de 23 años (edad en que tradujo *Un corazón bajo la sotana*): "En 1959, la novela en la que desencadena poderosamente sus recuerdos del colegio Leoncio Prado está aún en la etapa de manuscrito bajo el título de *Los impostores*, mucho antes de convertirse en *La ciudad y los perros*. Allí se encuentra la misma rebelión adolescente, el mismo espíritu de escarnio, el mismo humor devastador aplicados aquí al horror de la instrucción en uniforme, allá a las realidades nauseabundas del estudio bajo la sotana". Podría trazarse otros paralelos entre Rimbaud y Vargas Llosa en tanto carecieron de figura paterna en la infancia (aunque en el peruano la disciplina rigurosa advino con el retorno del padre, luego de una infancia permisiva y dichosa en manos de los abuelos y la madre).

Empero, la afinidad mayor, a nuestro entender, procede de lo que observamos en la tercera lectura de *Un corazón bajo la sotana*: La condena de un sistema que esclaviza al ser humano, impidiendo su liberación a plenitud, como *psique* y como *soma*, como persona individual y como sujeto social. Se

impone una tercera lectura de la narrativa (también el teatro) de Vargas Llosa: más allá del retrato de lo sórdido, lo escabroso y lo tanático (puesto de relieve por sus comentaristas), palpita la defensa del ser humano necesitado de liberación; una liberación entrevista o ritualizada por algunos personajes de *La tía Julia y el escribidor*, *La guerra del fin del mundo*, *El hablador* y el relato más cercano a Rimbaud: *Elogio de la madrastra*.

Desengañado de la revolución (y de la experimentación narrativa exacerbada), Vargas Llosa no se ha expulsado —como Rimbaud— al Este del Edén; ha aceptado la naturaleza humana en toda su complejidad (con sus luces y sombras) urgida de ideales y continuas reformas (guiadas por la tolerancia y el humanismo) en una historia concebida como hazaña —nunca sellada, nunca clausurada— de la Libertad.

(*Dominical*, 4 febrero 1990)

INDICE ONOMASTICO

(Figuran con el apellido en letras mayúsculas los autores que hemos comentado en este volumen, incluyendo —por cierto— a los escritores extranjeros cuyas obras —sobre las letras peruanas o susceptibles de ser enfocadas en relación a ellas— hayamos enfocado).

Abril, Pablo : 92

ABRIL, Xavier: 5, 26, 34, 35, 42, 43, 57, 61,
75, 79, 83, 84, 89, 92-95, 144, 145 y 240.

Acis: 138.

Acker, Aloysius (personaje de Martín Adán):
172, 173, 174, 175, 193 y 198.

Adán: 187, 194, 196, 200, 203, 206 y 208.

Adán, Martín. Ver: Martín Adán.

Adelaida (personaje de Vargas Llosa): 393.

Adolph, José B.: 30.

Adriana (personaje de Vargas Llosa): 393.

Afrodita: 149 y 403.

Agustín, San: 179, 182, 228 y 252.

Aladino: 152.

Alarcón, Renato: 43.

Alas, Leopoldo: 382.

Alberti, Rafael: 61, 75, 80, 83, 84, 89, 124,
143, 146, 148, 149, 151 y 226.

Aleandro, Norma: 343 y 350.

ALEGRIA, Ciro: 6, 11, 12, 13, 20, 21, 22,
25, 27, 35, 204, 230, 233, 234, 235, 236,
238, 242, 257-268, 269, 271, 283, 326,
385 y 398.

Alegría, Teodoro (personaje de Alegría): 265
y 266.

Aleixandre, Vicente: 204.

Alencastre, Andrés: 27.

Alfaro, Emilio: 343 y 350.

Alonso, Dámaso: 83, 124, 130, 131, 132,
133, 148 y 208.

Allende, Salvador: 29.

Amado, Jorge: 357.

Ambrosio (personaje de Vargas Llosa): 372.

Anderson Imbert, Enrique: 315.

Antonio (destinatario de César Moro): 100.

Antoñito, el Camborio (personaje de García
Lorca): 75.

Añada, doña (personaje de Scorza): 326.

Apolo: 186 y 195.

Apollinaire, Guillaume: 67 y 245.

Aragon, Louis: 244 y 406.

Arca Parró, Alberto: 221.

Arcángelo, Severo (personaje de Marechal):
392.

Arciniega, Rosa: 26.

Aréstegui, Narciso: 220.

Arévalo Martínez, Rafael: 23.

ARGUEDAS, José María: 6, 7, 11, 12, 13,
20, 22, 25, 27, 35, 38, 42, 96, 196, 202,
204, 206, 214, 224, 225, 233, 234, 235,
236, 238, 239, 242, 248, 251, 257-262,
263, 265, 268-309, 325, 326, 329, 335,
347, 348, 357, 364, 379, 385, 387, 388,
389, 390, 391, 396, 398, 399 y 403.

ARGUEDAS, Sybila Arredondo de: 268-271
y 290.

Aricó, José: 42 y 49.

Aristóteles; aristotélico: 169, 184, 185, 186,
199, 202, 206, 353 y 356.

Armando (Tapia), Luis: 201.

Amaza, Emilio: 61, 217, 234 y 246.

Arreola, Juan José: 287.

Arrio: 305.

Arróspide, César: 305.

Arroyo Posada, Moisés: 42.

Artemisa: 149.

Asturias, Miguel Angel: 238, 261, 287 y 294.

Atahualpa: 124 y 146.

Atanasio, San: 305.

Atusparia: 265, 346, 348 y 349.

Aubrum, Charles Vincent: 170.

Avila, R.P. Francisco de: 398.

AYALA, José Luis: 43, 237-239, 242 y 244.

- Baciu, Stefan: 240
 Bacon, Francis: 402.
 Bachelard, Gastón: 111.
 Balzac, Honoré de: 102 y 391.
 Ballón Aguirre, Enrique: 43.
 Baquero Goyanas, Mariano: 64 y 65.
 Barbolilla (personaje de Góngora): 125, 126, 129, 134 y 138.
 Barbusse, Henri: 46 y 218.
 Barthes, Roland: 125, 284 y 368.
 Basadre, Jorge: 11, 22, 25, 44, 46, 51, 57, 92, 218, 219, 220, 228 y 364.
 Bataille, Georges: 334 y 403.
 Baudelaire, Charles; baudelaíriano: 77, 112, 171, 206, 208, 339 y 405.
 Baudin, Louis: 301.
 Bazán, Armando: 187.
 Beatriz: 78.
 Beauvoir, Simone de: 334.
 Bécquer, Gustavo Adolfo: 61, 74, 75, 80, 83, 86, 89, 90, 91 y 146.
 Beingolea, Manuel: 23.
 Belaunde, Víctor Andrés: 11, 20, 22, 24, 270 y 285.
 Belaunde Terry, Fernando: 394.
 Belisario (personaje de Vargas Llosa): 343, 344, 345, 346, 387, 388, 399 y 400.
 Beltrán, Darío (personaje de Sánchez): 118.
 Beltrov, Manuel: 78.
 Belli, Carlos Germán: 11, 28, 69, 84, 89, 144, 206 y 289.
 Benda, Julien: 182.
 Bendezú, Edmundo: 170, 175, 176, 184, 186, 187, 188, 193 y 197.
 Bendezú, Francisco: 89.
 Benites, Leonidas (personaje de Vallejo): 309.
 Benveniste, Emile: 170.
 Benvenuto Murrieta, Pedro: 25.
 Bergamín, José: 76.
 Bergman, Ingmar: 287.
 Berlin, Isaiah: 334 y 335.
 Berninzone, Luis: 59.
 Berrinchon, Patern: 406.
 Biksfalvy, Peter: 273.
 Bingham, Hiram: 196.
 Bioy Casares, Adolfo: 261.
 Blanch, Antonio: 182.
 Boa, el (personaje de Vargas Llosa): 402.
 Bolaños, Federico: 59.
 Bolaños, Reynaldo. Ver: Delmar, Serafín.
 Bonneville, Henri: 262 y 263.
 Borges, Jorge Luis; borgiano: 45, 102, 204, 207, 218, 261, 315, 320, 335, 338, 354, 357, 383, 387, 388, 392, 400 y 402.
 Boucher, François: 402.
 Bourricaud, François: 273.
 Bovary, Emma: 339, 340, 373 y 387.
 Bravo, José Antonio: 30, 201 y 359.
 Brecht, Bertolt: 285, 347 y 357.
 Brémond, Henri: 182, 186 y 199.
 Breton, André: 94, 97, 98, 100, 101, 103, 110, 112, 218, 244, 253 y 406.
 Bronzino: 402.
 Bryce Echenique, Alfredo: 12, 28, 30, 201, 316, 347, 348, 389 y 396.
 Buendía, José Arcadio (personaje de García Márquez): 340.
 Buñuel, Luis: 287.
 Burga Freitas, Arturo: 21.
 Bustamante, Juan: 217.
 Byron, Lord: 405.
 Cáceres (violinista): 44.
 Cáceres Gómez, Alberto: 244.
 Cajal, Juan. Ver: Churata, Gamaliel.
 Calderón de la Barca, Pedro: 384.
 Calvo, César: 29, 202, 289, 329 y 398.
 Camacho, Pedro (personaje de Vargas Llosa): 345, 372, 373, 388 y 399.
 Camacho Alqa, Manuel: 43.
 Campodónico, Jaime: 404.
 Camus, Albert: 287, 334, 335, 336 y 361.
 Cano, José Luis: 124.
 Cano Ballesta, Juan: 182.
 Cano Gaviria, Ricardo: 368.
 Cardoza Aragón, Luis: 251.
 Caro, Rodrigo: 88.
 Caronte: 181.
 Carpentier, Alejo: 97, 236, 238, 240, 244, 246, 261, 271, 294, 315, 319, 347, 379, 381, 384 y 391.
 Carrillo, Enrique A.: 23.
 Carrillo, Francisco: 123, 124, 140, 143 y 145.
 Casetta, Giovanni: 43.

- Cassirer, Ernst: 279.
 Cassou, Jean: 137.
 Castorp, Hans: 335.
 Castro, Benito (personaje de Alegría): 264 y 265.
 Castro, Rosalía de: 75.
 Castro Arenas, Mario: 63 y 64.
 Castro-Klaren, Sara: 262, 273, 279 y 280.
 CASTRO POZO, Hildebrando: 6, 57, 220-222 y 301.
 Cateriano, Pedro R.: 28, 67 y 71.
 Caviedes, Juan del Valle y: 19, 21 y 206.
 Cela, Camilo José: 394.
 Cernuda, Luis: 89.
 Cervantes, Miguel de; cervantino: 65, 119, 137, 205, 209, 261, 325, 335, 356, 377, 383, 385, 391 y 393.
 Cieza de León, Pedro de: 297.
 Cisneros, Antonio: 30, 206 y 289.
 Cisneros, Luis Fernán: 24 y 118.
 Claudel, Paul: 78.
 Colchado Lucio, Oscar: 30.
 Collins, William Wilkie: 391.
 Conan Doyle, Arthur: 391.
 Congrains Martin, Enrique: 28, 230 y 265.
 Conrad, Joseph: 96.
 Conselheiro, Antonio (personaje de Vargas Llosa): 375.
 Comejo, María Emilia: 30.
 Comejo Polar, Antonio: 34, 35, 144, 262, 263, 272, 278, 280, 285, 288, 289, 290, 291 y 318.
 Correa Zavala: 265.
 Cortázar, Julio: 204, 240, 324 y 388.
 Cossío, José María de: 131.
 COYNE, André: 5, 94, 96, 97, 98 y 99-103.
 Cristo; cristiano: 91, 125, 127, 128, 132, 136, 138, 181, 185, 187, 206, 252, 253, 296, 302, 303, 304, 305 y 307.
 Croniqueur, Juan. Ver: Mariátegui, José Carlos.
 Cuéllar, "Pichula" (personaje de Vargas Llosa): 402.
 Cuentas, J. Alberto: 235.
 Cuentas Ormachea, Enrique: 237.
 Cueto, Alonso: 30, 106 y 110.
 Cueto Fernandini, Carlos: 273.
 Cupido. Ver: Eros.
 Chacón, Héctor: 320.
 Chandler, Raymond: 391.
 CHANG-RODRIGUEZ, Eugenio: 5, 35-38 y 53.
 Chávez de Paz, Darío: 337.
 Chesterton, Gilbert Keith: 391.
 Chioino, José: 59.
 Chirinos Arrieta, Eduardo: 30.
 Chocano, José Santos: 11, 21, 24, 58, 59, 61, 76, 83, 118, 172, 218, 220, 225, 249 y 347.
 Chopin, Frédéric: 44.
 Chunga, La (personaje de Vargas Llosa): 355, 356, 357, 358, 391 y 402.
 CHURATA, Gamaliel: 6, 11, 12, 13, 22, 25, 26, 83, 92, 93, 217, 218, 231-255, 260, 261, 271, 285, 301, 364 y 398.
 Da Cunha, Euclides: 374, 377, 381, 384, 388 y 399.
 Dafne: 186 y 195.
 Damocles: 106.
 Damonte Larraín, Humberto: 268.
 D'Ans, André Marcel: 21.
 Dante: 78, 85, 102, 177, 285, 356, 399, 403 y 406.
 Darío, Rubén: 22, 24, 58, 83, 173, 174, 175, 176, 186, 189, 191, 193, 198, 207, 218 y 306.
 Darwin, Charles: 206.
 Dédalo: 206.
 Dedalus, Stephen (personaje de Joyce): 65 y 181.
 De la Fuente, Nicanor: 42.
 De la Fuente Benavides, Rafael. Ver: Martín Adán.
 De la Torre, Macedonio: 59.
 Delgado, Honorio: 11 y 25.
 Delgado, Washington: 28, 84, 89, 144 y 295.
 Delicado, Francisco: 344.
 Delmar, Serafín: 59, 85 y 236.
 De Lubac, Henri: 287.
 Del Prado, Jorge: 42.
 Del Valle, Félix: 118.
 Descartes, René; cartesiano: 292.
 Dessau, Adalbert: 33.

De Torre, Guillermo: 26, 61, 76, 84, 89, 146, 172, 188 y 194.

Diego, Gerardo: 58, 60 y 66

Díez Canseco, José: 25, 27, 259 y 260.

Díez de Medina, Fernando: 236.

Dios: 179, 181, 182, 184, 187, 188, 190, 196, 200, 203, 206, 271, 288, 289, 295, 296, 298, 299, 300, 303, 304, 305, 307, 338 y 360.

Domínguez, Saúl: 291.

Donayre B., Jorge: 394.

Donoso, José: 264 y 391.

Dos Passos, John: 46 y 400.

Dostoevski, Fedor; dostoevskiano: 271, 285, 287, 360, 392 y 402.

Durand, José: 28.

Eco, Umberto: 125, 147, 169, 172, 177, 363 y 392.

Echeverría, Esteban: 249.

Edipo; edípico: 392 y 403.

Eguren, José María: 11, 24, 46, 58, 62, 63, 64, 67, 72, 79, 83, 89, 92, 93, 96, 98, 105, 111, 146, 148, 190, 191, 192, 196, 197, 202, 204, 206, 269, 289 y 347.

Eielson, Jorge Eduardo: 11, 27, 84, 89, 104, 105, 123, 144, 145, 170, 191, 197, 240 y 289.

Eliot, T. S.: 88 y 335.

Elmore, Edwin: 59.

Elvira, Mamá. Ver: Mamaé.

Eros: 130, 401, 402, 403 y 404.

ESCAJADILLO, Tomás G.: 35, 42, 261, 262, 263-266, 273, 280, 316, 321 y 328.

Esclavo, el (personaje de Vargas Llosa): 356.

ESCOBAR, Alberto: 75, 144, 261, 263, 273, 280, 283-286, 290 y 292.

Espinel, Vicente: 189.

Espinosa Medrano, Juan. Ver: Lunarejo, El.

Espinoza Rosales, Gustavo: 42.

Espíritu Santo: 406.

Eurípides; 403.

Evans (personaje de Valdelomar): 85.

Facundo (personaje de Sarmiento): 385.

Falcón, César: 21, 26, 44, 46 y 63.

Falcón, Jorge: 41 y 42.

Faulkner, William: 387 y 400.

Fedra: 402 y 403.

Fernández Moreno, César: 172.

Ferrari, Américo: 106, 170, 177, 186, 193 y 303.

Fierro, Martín: 248 y 249.

FLAUBERT, Gustave: 336-340, 356, 373, 378, 386, 387, 388, 389 y 400.

FLORES GALINDO, Alberto: 5, 44, 49, y 50-53.

FLORIAN, Mario: 6, 25, 26, 222-227, 236 y 247.

Fonchito (personaje de Vargas Llosa): 403 y 404.

FORGUES, Roland: 7 y 290-294.

Fra Angélico: 402.

Frank, Waldo: 43.

Freire Sarria, Luis: 358 y 359.

Freud, Sigmund: 251 y 403.

Friedrich, Hugo: 171, 190, 199, 202 y 207.

Fuentes, Carlos: 381, 382 y 386.

Fuentes, Manuel A.: 21.

Galatea: 130, 135, 136, 138, 143, 149 y 150.

Gallegos, Rómulo: 71, 315, 383 y 394.

Gálvez Barrenechea, José: 19, 20, 21, 24, 76 y 118.

Gamaliel: 235 y 244.

Gamarra, Abelardo: 20 y 21.

Gamboa, teniente (personaje de Vargas Llosa): 393.

Garabombo (personaje de Scorza): 313, 314, 316, 324, 326 y 329.

García, José Uriel: 11, 22 y 235.

García Calderón, Francisco: 11, 22 y 24.

García Calderón, Ventura: 11, 19, 21, 22, 23, 220, 235 y 236.

García Lorca, Federico: 26, 61, 73, 75, 80, 83, 84, 89, 124, 146 y 226.

García Márquez, Gabriel: 204, 260, 271, 314, 315, 324, 325, 330, 335, 336, 339, 340, 347, 355, 357, 379, 380, 381, 383, 386, 391, 395, 396 y 402.

García Pérez, Alan: 365.

Garcilaso de la Vega (poeta toledano): 86, 88 y 149.

Garcilaso de la Vega, Inca: 19, 22, 89, 118, 216, 233, 248, 250, 271, 277, 281, 285, 297, 364 y 385.

GARGUREVICH REGAL, Juan: 39-40.

Garrido, José Eulogio: 26.

Ghiano, Juan Carlos: 197.

Girondo, Oliverio: 58, 66 y 254.

Goethe, Johann Wolfgang: 356 y 384.

Goloboff, Gerardo Mario: 34 y 35.

Gómez, José Luis: 343.

Gómez Carrillo, Enrique: 23.

Gómez de la Serna, Ramón: 65, 94 y 119.

Góngora, Leonor de: 125, 132 y 136.

GONGORA Y ARGOTE, Luis de; gongorino: 6, 88, 123, 124, 125-143, 145, 146, 147-151, 152, 177, 379 y 386.

González Muela, Joaquín: 124.

González Prada, Manuel: 11, 20, 21, 23, 35, 38, 46, 104, 105, 118, 119, 202, 289 y 390.

González Viaña, Eduardo: 30 y 398.

Gorbachov, Mijail: 48.

Gorostiza, José: 89 y 105.

Gracián, Baltasar: 126, 138 y 236.

Gramsci, Antonio; gramscismo: 51 y 52.

Green, Otis H.: 133 y 137.

Greimas, A. J.: 284.

Groisman, Fanny: 280.

Guallart, R.P. José María: 21.

Guaman Poma de Ayala, Felipe: 233, 235, 238, 245, 250, 251, 271, 281 y 297.

Guardini, Romano: 287.

Guerra, Jorge: 348 y 349.

Guerra, Rui: 374 y 384.

Guevara, Pablo: 11 y 28.

Guibal, Francis: 43.

Guillén, Alberto: 59 y 93.

Guillén, Jorge: 83, 89, 124, 146, 187, 204 y 207.

Guillén, Nicolás: 26.

Güiraldes, Ricardo: 249 y 267.

Gullón, Ricardo: 124.

Gutiérrez (personaje de Sánchez): 119.

GUTIERREZ, R.P. Gustavo: 38, 42, 287, 288, 289 y 295-309.

Gutiérrez, Miguel: 30.

Gutiérrez Girardot, Rafael: 303.

Hamlet: 340.

Hammett, Dashiell: 391.

Hauser, Arnold: 140.

Haya de la Torre, Víctor Raúl: 11, 25, 35, 52, 53, 57, 59, 92, 118, 241 y 390.

Heidegger, Martin: 207.

Hemingway, Ernest: 7, 382, 383, 394 y 400.

Heraud, Javier: 29, 89, 196 y 282.

Hermenegildo, San: 305.

Hernández, Arturo D.: 27 y 398.

Hernández, José: 248 y 249.

Hernández, José Alfredo: 188 y 203.

Hernández, Luis: 30, 206 y 207.

Hernández Novás, Raúl: 299.

Herrera, Jenaro Ernesto: 20 y 398.

Herrera, Raymundo: 315.

Herrera y Reissig, Julio: 58 y 218.

Hidalgo, Alberto: 25, 26, 57, 58, 59, 60, 61, 79, 83, 89, 93, 144, 195, 236 y 241.

Hidalgo, José: 30.

Higa, Augusto: 30.

Hinostroza, Rodolfo: 30.

Hipólito: 403.

Hjeltslev, Louis: 127.

Hobsbawn: 279.

Hojeda, Diego de: 206.

Hölderlin, Friedrich: 207.

Holmes, Sherlock: 391.

Homero; homérico: 356, 393 y 399.

Huanay, Julián: 21.

Huárag, Eduardo: 316.

Hugo, Víctor: 352 y 400.

Huidobro, Vicente: 46, 58, 66, 86, 97, 99 y 254.

Hunter (personaje de Sábato): 391.

Iberico, Mariano: 25.

Icaza, Jorge: 251 y 287.

Inkarrí: 300 y 304.

Ionesco, Eugene: 46.

Isabel, la Católica: 87 y 88.

Isaías: 305 y 306.

Izquierdo Ríos, Francisco: 25, 27, 242 y 398.

Jaika, Mateo: 217.

Jakobson, Roman: 169 y 176.

James, Henry: 387, 389, 396 y 400.
 Jammes, Francis: 218.
 Jara Jiménez, Cronwell: 30.
 Jehová: 235.
 Jeremías: 305.
 Jesús. Ver: Cristo.
 Jiménez, Juan Ramón: 61, 75, 78, 80, 83, 85,
 86, 89, 106, 146, 187, 202 y 207.
 Jiménez Borja, Arturo: 21.
 Job: 296.
 Joel: 245.
 Jordaens, Jacob: 402.
 Jordana Laguna, José Luis: 21.
 José (personaje de Vargas Llosa): 356.
 Josefino (personaje de Vargas Llosa): 356.
 Joyce, James: 45, 65, 92, 119, 181, 189, 202,
 206, 207, 335, 347, 356, 387, 389, 402 y
 403.
 Juan, Apóstol San: 185.
 Juan de la Cruz, San: 110, 111, 113, 177,
 179, 182, 186, 199 y 200.
 Juana Inés de la Cruz, Sor: 88.
 Julia, tía (personaje de Vargas Llosa): 29,
 342, 343, 345, 347, 348, 352, 355, 356,
 365, 371, 372, 373, 378, 379, 380, 383,
 386, 387, 391, 393, 401 y 408.
 Justiniani, Pablo: 223.

Kafka, Franz: 270, 360, 396 y 399.
 Kahler, Eric: 172, 189 y 202.
 Kathie (personaje de Vargas Llosa): 350, 351,
 352, 354, 355, 356, 388 y 393.
 Kempis, Tomás de: 78, 82 y 85.
 Kundera, Milan: 382.

La Hoz, Luis: 30.
 Labinette, Timotina (personaje de Rimbaud):
 407.
 Laforgue, Jules: 92.
 Lapesa, Rafael: 394.
 LARCO, Juan: 272-275.
 Larrea, Juan: 43, 66 y 94.
 Larreta, Enrique: 249.
 Larriba, José Joaquín de: 21.
 Las Casas, O.P., Fray Bartolomé de: 296 y
 297.

Lauer, Mirko: 64, 67, 71, 123, 145, 170, 174,
 187, 193, 197 y 200.
 Laura: 78.
 Lautreamont, Conde de: 92, 218 y 245.
 Lecaros, Fernando: 114.
 Ledesma, Genaro: 317 y 323.
 Ledgard, Carlos: 23.
 Lefort, Daniel: 407.
 Leguía, Augusto B.: 39 y 46.
 Leguía, Jorge Guillermo: 11 y 57.
 Lenin; leninismo: 49, 52, 60 y 73.
 Lescano Rivero, José Luis: 237.
 Lévi-Strauss, Claude: 279.
 Lezama Lima, José: 207, 357, 380 y 402.
 LIENHARD, Martin: 262, 270, 279-282, 286,
 287, 290 y 292.
 Lily (personaje de X. Abril): 95.
 Lira, R.P. Jorge A.: 20 y 398.
 Lituma (personaje de Vargas Llosa): 356,
 391, 392 y 393.
 Loayza, Luis: 28, 64 y 202.
 Lope de Vega: 126 y 134.
 López Albújar, Enrique: 21, 27, 46, 214, 220,
 230, 234, 235, 236, 259, 260 y 263.
 Losada, Alejandro: 262, 279, 291, 292, 314,
 315, 316, 321 y 328.
 Loti, Pierre: 23.
 Ludwig, Emil: 118.
 Lugones, Leopoldo: 22, 23 y 249.
 Lukacs, Giorgy: 51 y 353.
 Lunarejo, El: 19, 142, 223 y 335.
 Luxemburg, Rosa; luxemburguismo: 52.
 Luzbel: 337 y 338.

Mac Donald, Ross: 391.
 Macera, Pablo: 42.
 Machado, Antonio: 75, 80, 86 y 89.
 Maeterlinck, Maurice: 74.
 Malraux, André: 45.
 Mallarmé, Stéphane: 93, 102, 104, 111, 186,
 199, 206, 207, 245 y 405.
 Mallea, Eduardo: 261 y 267.
 Mamaé (personaje de Vargas Llosa): 341,
 342, 343, 345, 346, 356, 357 y 393.
 Manco Inca: 247.
 Mann, Thomas: 65, 207, 326, 335, 379, 388,
 389 y 396.

- Manrique, Jorge: 88.
- Mao Tse Tung; maoísmo: 49 y 52.
- Maqui, Rosendo (personaje de Alegría): 264 y 265.
- Marco, Joaquín: 321.
- Marechal, Leopoldo: 287 y 392.
- Margot (vinculada a César Moro): 100.
- María, Santísima Virgen: 90, 406 y 407.
- MARIATEGUI, José Carlos, mariateguismo: 5, 10, 11, 12, 19, 20, 22, 25, 31-53, 57, 60, 61, 63, 67, 74, 83, 85, 89, 92, 93, 170, 186, 188, 189, 193, 194, 195, 197, 206, 207, 213, 219, 220, 221, 234, 235, 236, 241, 242, 243, 244, 245, 249, 250, 262, 265, 280, 284, 285, 287, 297, 301, 364 y 390.
- Mariátegui, Anna Chiappe de: 42.
- Mariátegui Chiappe, Javier: 38 y 53
- Mariátegui Chiappe, José Carlos: 42.
- Marica (personaje de Góngora): 125, 126, 127, 129, 131, 132, 134, 136, 138 y 150.
- Marie Claire (personaje de Scorza): 323 y 324.
- Marinetti, Filippo Tommaso: 218.
- Maritain, Jacques: 218.
- Martí, José: 22.
- MARTÍN ADÁN: 6, 11, 12, 13, 25, 26, 57, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 72, 75, 79, 83, 84, 89, 91, 92, 93, 94, 96, 104, 105, 118, 119, 144, 146, 151, 167-209, 236, 239, 254, 259, 269, 282, 289, 347 y 357.
- Martínez, Gregorio: 30, 201, 289 y 398.
- Martínez de Compañón, Baltasar: 216.
- Martorell, Joanot: 340.
- Martos, Marco: 29 y 67.
- Marx, Karl; marxismo: 12, 25, 33, 34, 37, 38, 40, 42, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 60, 73, 241, 251, 304, 305, 326, 333, 334 y 363.
- Mascarita (personaje de Vargas Llosa): 399.
- Matto de Turner, Clorinda: 220 y 259.
- Maulnier, Thierry: 81 y 90.
- Maurois, André: 118.
- Mayta, Alejandro (personaje de Vargas Llosa): 29, 384, 385, 386, 387, 388, 390, 391, 393, 395, 400 y 401.
- Medina, Lorenzo: 265.
- Mejía, Adán Felipe: 21.
- Mejía Baca, Juan: 74, 79, 83, 87, 90, 191, 197, 213 y 217.
- Melgar, Mariano: 19, 20, 61, 225, 226, 247 y 282.
- Melis, Antonio: 33, 34, 35, 41, 42, 43 y 49.
- Meneses, Carlos: 71.
- Merlín: 124 y 146.
- Meseguer, Diego: 42.
- Meza, Ladislao: 220.
- Miguel Angel Buonarroti: 270.
- Milla, Miguel: 187.
- Millé y Giménez, Juan: 127 y 135.
- Miller, Arthur: 343.
- Mindreau, Alicia (personaje de Vargas Llosa): 392 y 393.
- Mindreau, Coronel (personaje de Vargas Llosa): 392 y 393.
- Mioto, Jorge: 23.
- Miró: 218.
- MIRO, César: 5, 42, 45-47 y 93.
- Miró Quesada Cantuarias, Francisco: 13 y 25.
- Miró Quesada de la Guerra, Oscar (Rasco): 24.
- Miró Quesada Sosa, Aurelio: 20, 21, 22, 25, 92 y 93.
- Mistral, Gabriela: 22.
- Moeller, Charles: 287 y 296.
- Moisés: 235.
- Molero, Palomino (personaje de Vargas Llosa): 29, 355, 390, 391, 392, 393, 395, 396, 400 y 401.
- Molina, Bertha ("Ruth"): 43.
- Monguió, Luis: 25, 59, 60, 62, 66, 85, 106, 110, 123, 144 y 245.
- Mono (personaje de Vargas Llosa): 356.
- Montenegro, juez (personaje de Scorza): 320.
- Montoya, Rodrigo: 220 y 221.
- Mora, Tulio: 30.
- Morales, Leonidas: 278.
- More, Ernesto: 227.
- Moreno Jimeno, Manuel: 89 y 290.
- MORO, César: 5, 13, 25, 26, 61, 75, 79, 83, 89, 92, 93, 94, 96-103, 105, 144, 190, 191, 192, 196, 204, 236, 240 y 289.
- Morote Gamboa, Godofredo: 242, 245 y 248
- Morpurgo-Tagliabue, Guido: 182.
- Mostajo, Francisco: 23.
- Mounin, Georges: 172.

Mujica Láinez, Manuel: 379, 381, 384, 391 y 402.

Murciélago, El. Ver: Fuentes, Manuel A.

Musil, Robert: 65.

Nabokov, Vladimir: 96 y 404.

Narciso: 149, 174, 175, 176 y 178.

Nava, Dante: 217 y 234.

Navarro Madrid, Antonio: 42.

Nembrot: 126, 135, 138 y 139.

Neruda, Pablo: 24, 46, 76, 106, 195, 196, 207, 329 y 383.

Nerval, Gerard de: 97 y 106.

Nervo, Amado: 58 y 76.

Nicodemo: 252.

Nicolás (personaje de Scorza): 323 y 324.

Nietzsche, Friedrich: 203, 238, 244, 246, 251, 252, 254 y 304.

Novalis: 85 y 86.

Novo, Salvador: 89 y 119.

Núñez, Enrique Bernardo: 287.

Núñez, Estuardo: 25, 34, 42, 59, 62, 64, 67, 92, 93, 123, 144, 170, 182, 245 y 260.

NUÑEZ URETA, Teodoro: 6 y 227-230.

Odría, Manuel A.: 372.

Ojeda, Juan: 29.

Olavide, Pablo de: 19 y 21.

Olazábal (personaje de Sánchez): 118.

Ollé, Carmen: 30.

O'Neill, Eugene: 356, 357, 358, 393 y 403.

Onetti, Juan Carlos: 261, 264, 287 y 387.

Oquendo, Abelardo: 67, 71, 197, 319 y 321.

OQUENDO DE AMAT, Carlos: 5, 11, 25, 57, 62, 65, 66-73, 75, 79, 83, 85, 89, 92, 94, 95, 104, 105, 111, 144, 204 y 240.

Orfeo: 206 y 406.

Orrego, Antonor: 11, 22, 25, 57, 59, 93 y 304.

Ortega, Julio: 96, 106, 110, 144, 170, 190, 197, 262, 281 y 338.

Ortega y Gasset, José: 25 y 29.

Oviedo, José Miguel: 353, 360 y 384.

Pachacamac: 216.

Pacheco, Francisco: 133.

Pacheco Vélez, César: 30.

Padilla, Heberto: 333 y 363.

Palacios, Julián: 217.

Palma, Clemente: 23.

Palma, Ricardo: 11, 20, 21, 202, 204, 233, 260, 261, 271, 283, 285, 289, 342, 390 y 398.

Panaifo, Arnaldo: 398.

Pantaleón Pantoja (personaje de Vargas Llosa): 29, 347, 352, 356, 358, 359, 360, 361, 368, 369, 373, 378, 380, 391, 395, 398 y 402.

Panurgo (personaje de Voltaire): 247.

Paoli, Roberto: 299 y 300.

Pardo y Aliaga, Felipe: 19 y 21.

Pareja Paz Soldán, Carlos: 25 y 26.

Paris, Robert: 42.

Parra del Riego, Juan: 24, 58 y 92.

PASTERNAK, Boris: 5 y 47-50.

Paz, Octavio: 67, 71, 77, 115, 195, 204, 207, 209, 254, 335 y 363.

Pellicer, Carlos: 89.

Peña Barrenechea, Alberto: 149.

PEÑA BARRENECHEA, Enrique: 5, 12, 26, 57, 61, 74-91, 92, 93, 95, 111, 124, 144, 145, 146, 206, 240 y 289.

PEÑA BARRENECHEA, Ricardo: 6, 12, 26, 61, 75, 76, 78, 79, 83, 84, 85, 86, 89, 93, 111, 121-165 y 172.

Peñalver Simó, Mariano: 138.

Peralta, Alejandro: 26, 61, 83, 89, 144, 217, 218, 234, 235 y 245.

Peralta, Arturo. Ver.: Churata, Gamaliel.

Peralta y Barnuevo, Pedro de: 19 y 21.

Pereira, Raúl María: 124, 143 y 145.

Pereira de Queiroz: 279.

Peret, Benjamín: 100.

Pérez de Cuéllar, Javier: 395.

Pérez Domenech, Juan José: 76.

Pérez Grande, Hildebrando: 226.

Perse, Saint-John: 78.

Perricholi, La: 118.

Pessoa, Fernando: 103 y 207.

Petrarca, Francesco: 78, 130 y 186.

Piaget, Jean: 138.

Pickford, Mary: 69.

- Pierre, P'tit (crónica de Vargas Llosa): 362.
Pimentel, Jorge: 30.
Pinochet, Gral. Augusto: 363.
Pirandello, Luigi: 357 y 400.
Pitágoras; pitagórico: 186.
Platón; platónico: 77, 78, 85, 183, 184 y 186.
Poe, Edgar Allan: 266 y 391.
Poeta, el (Alberto; personaje de Vargas Llosa): 400.
Polifemo: 126, 128, 129, 130, 131, 134, 135, 136, 138, 139, 143 y 150.
Porras Barrenechea, Raúl: 11, 20, 21, 22, 25, 57, 92, 118, 233, 270 y 285.
Portal, Magda: 59, 85 y 236.
Portocarrero, Julio: 42.
Portocarrero Grados, Ricardo: 53.
Pound, Ezra: 102 y 103.
Prados, Emilio: 89.
Prieto, Jacinto: 265.
Proust, Marcel: 45, 65, 77, 78, 99, 101, 102, 202, 206, 360 y 388.
Puig, Manuel: 372 y 379.
- Quevedo, Francisco de: 88, 125, 126, 132, 133, 134, 149, 150, 379 y 386.
Quijano, Aníbal: 42.
Quijote, Don (Alonso Quijano): 340, 358, 373 y 385.
Quiroga, Horacio: 23 y 234.
Quíspez Asín, Alfredo. Ver: Moro, César.
- Racine, Jean: 384 y 403.
RAMA, Angel: 262, 272, 274-277, 279, 280, 283 y 385.
Ramírez, Luis Hernán: 90.
Ramírez Ruiz, Juan: 30.
Ramón (personaje de Martín Adán): 65.
Rasu-Ñiti: 27.
Ratto, Luis Alberto: 309.
Reátegui, María Antonieta: 13.
Revel, Jean-François: 361.
Revilla, Carlos: 106.
Revueltas, José: 287.
Reyes, Alfonso: 76, 131 y 147.
Ribeyro, Juan Antonio: 70.
RIBEYRO, Julio Ramón: 7, 28, 70, 79, 110, 201, 204, 230, 265, 318, 346-349, 389, 394 y 396.
Rilke, Rainer María: 75, 81, 90, 112 y 207.
RIMBAUD, Arthur: 7, 77, 104, 105, 200, 206, 207 y 404-408.
Rinaldi, Abraham: 145.
Ríos, Juan: 25, 26, 84 y 93.
Riva-Agüero y Osma, José de la: 11, 19, 22, 24, 34, 233, 250, 270 y 285.
Rivarola, José Luis: 64.
Rivera, José Eustasio: 398.
Rivera Martínez, Edgardo: 30 y 105.
Roa Bastos, Augusto: 287 y 394.
Robles, Agapito (personaje de Scorza): 313, 316, 321, 326, 330 y 389.
Robles Alarcón, Manuel: 21.
Rodó, José Enrique: 22.
Rodrigo, Luis de: 61 y 234.
Rodríguez, César "Atahualpa": 24, 83 y 246.
Rodríguez Aweranqa, Eustaquio: 43.
Rodríguez Monegal, Emir: 264 y 383.
Rojas, Ricardo: 218.
Romains, Jules: 218.
Romero, Emilio: 42 y 217.
Romero, Fernando: 27 y 260.
Romualdo, Alejandro: 11, 28, 42, 183, 223 y 225.
Ronsard, Pierre: 88.
Rosas Ribeyro, José: 30.
Rose, Juan Gonzalo: 11, 28, 84, 89 y 206.
Rouillón, Guillermo: 44.
Rouillon, S.J., R.P. José Luis: 273, 278, 280, 287, 297 y 305.
Rouskaya, Norka: 41 y 44.
Rousseau, Jean Jacques; rousseauiano: 406.
ROWE, William: 262, 273, 278-279, 280 y 292.
Rulfo, Juan: 204, 271, 287, 315, 357, 379 y 394.
Rumrill, Róger: 398.
Russo, J.: 203.
- Sabat Ercasty, Carlos: 218.
Sábato, Emesto: 240, 287, 324, 349, 386, 387, 388, 390, 391, 392 y 402.
Sabogal, José: 11, 230 y 244.
Sade, Marqués de: 245.

- Saint-Simon, Duque de: 45.
 Salaverry, Carlos Augusto: 119.
 Salazar Bondy, Sebastián: 28, 123, 144, 145, 278 y 336.
 Salinas, Pedro: 76, 83, 89, 124, 131 y 146.
 Salinger, J. D.: 369.
 Salomón: 245.
 San Martín, José de: 216.
 SANCHEZ, Luis Alberto: 5, 11, 20, 21, 22, 25, 34, 44, 57, 59, 63, 64, 72, 74, 82, 83, 90, 92, 117-119, 144, 197, 204, 206, 213, 219, 222, 320 y 321.
 Sánchez León, Abelardo: 30.
 Sánchez Lihón, Danilo: 21.
 Sanguinetti de Ferrero, Grazia: 262 y 263.
 Santiago (personaje de Scorza): 323 y 324.
 Sarmiento, Domingo Faustino: 385.
 Sartre, Jean-Paul: 287, 334, 335, 336, 337, 339 y 363.
 SCORZA, Manuel: 7, 12, 13, 28, 263, 287, 289, 311-330 y 389-390.
 Schmidt, Teniente (personaje de Pasternak): 47.
 Segura, Manuel Ascencio: 19 y 21.
 Semprún, Jorge: 382.
 Séneca: 403.
 Shakespeare, William; shakespeareano: 177, 356, 384, 392, 393 y 403.
 Shelley, Percy B.: 85 y 86.
 Shipley, Joseph T.: 127 y 150.
 Siebenmann, Gustav: 171.
 Silva, Alfonso de: 83.
 Silva, José Asunción: 218.
 Silva, Teniente (personaje de Vargas Llosa): 391, 392, 393 y 396.
 SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo: 29, 64, 84, 90, 96-99, 100, 106, 123, 145, 169, 170, 174, 191-196, 201-203 y 269.
 Silvio (personaje de Ribeyro): 347.
 Simmias: 245.
 Sócrates: 208.
 Sófocles: 384.
 Sologuren, Javier: 28, 64, 84, 89, 90, 123, 144, 145 y 240.
 SOMMERS, Joseph: 7 y 358-361.
 Sorel, Georges: 38.
 Spelucín, Alcides: 59.
 Spengler, Oswald: 243.
 Spitzer, Leo: 170.
 Staiger, Emil: 111, 169, 176, 286 y 348.
 Stalin; stalinismo: 49 y 52.
 STEIN, William W.: 41, 42 y 44.
 Steiner, George: 96, 172 y 287.
 Stendhal: 407.
 Stoikov, Atanas: 34, 35 y 42.
 Strachey, Lytton: 118.
 Sucre, Guillermo: 172.
 Suzy (personaje de Diez Canseco): 27.
 Szyszlo, Fernando de: 402.
 Tackeray, William: 400.
 Tagore, Rabindranat: 78.
 Tamayo Vargas, Augusto: 25, 26, 34, 59, 63, 64, 92, 144, 273 y 314.
 Taripha, Carmen: 20.
 Tauro, Alberto: 25, 41, 43, 71, 72, 123 y 145.
 Tello, Julio C.: 24 y 215.
 Teócrita: 78.
 Teresa de Jesús, Santa: 179.
 Terralla y Landa, Esteban de: 21.
 Teseo: 403.
 Tiziano: 402.
 Todorov, Tzvetan: 354.
 Tolstoi, León: 47, 245, 252, 287, 318, 356, 379, 385, 393 y 400.
 Tomás de Aquino, Santo; tomismo: 181, 182, 185, 188 y 189.
 Tord, Luis Enrique: 30.
 Travesaño, Exaltación: 317.
 TRIGO, Pedro: 38, 262, 286-289, 297 y 305.
 Tristán, Flora: 118.
 Trotsky, León; trotskismo: 52.
 Tunante, El. Ver: Gamarra, Abelardo.
 Túpac Amaru II: 50, 214, 216 306 y 308.
 Tzara, Tristán: 218.
 Ulises: 119.
 Unamuno, Miguel de: 38, 43, 387 y 400.
 Unanue, Hipólito: 20.
 Urdanivia, Eduardo: 309.
 Ureta, Alberto: 24, 76, 83 y 173.
 Urteaga Cabrera, Luis: 30.
 Uslar-Pietri, Arturo: 394.

- Valcárcel, Gustavo: 11.
- VALCARCEL, Luis E.: 6, 11, 25, 46, 92, 213-216, 235, 237, 242, 301 y 309.
- Valdelomar, Abraham: 11, 24, 58, 63, 67, 85, 89, 118, 202, 218, 220, 235 y 241.
- Valdizán, Hermilio: 24.
- Valencia, Guillermo: 218.
- Valentino, Rodolfo: 69.
- Valenzuela, Pablo: 317.
- Valéry, Paul: 77, 85, 93, 186, 187, 192, 199, 206 y 207.
- Valle Goicochea, Luis: 26, 83, 84, 89, 206 y 289.
- VALLEJO, César: 5, 7, 11, 12, 15, 21, 25, 26, 37, 38, 43, 46, 49, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 70, 72, 75, 79, 81, 83, 86, 89, 92, 93, 94, 96, 99, 102-103, 144, 190, 192, 193, 196, 197, 202, 204, 206, 207, 209, 225, 226, 233, 234, 236, 238, 239, 241, 243, 245, 248, 249, 271, 272, 282, 283, 285, 289, 294, 295-309, 347, 357 y 364.
- Vallejo, Georgette de: 43, 70 y 94.
- Valle-Inclán, Ramón del: 22 y 357.
- Vanden, Harry: 42.
- Varallanos, Adalberto: 26, 63, 93, 94, 95, 240 y 244.
- Varallanos, José: 145, 235 y 236.
- Varela, Blanca: 28 y 89.
- Varese, Stefano: 398.
- VARGAS LLOSA, Mario: 6, 7, 12, 13, 28, 30, 64, 65, 71, 96, 98, 170, 186, 196, 201, 202, 204-205, 259, 261, 262, 264, 265, 272, 278, 281, 282, 289, 316, 317, 319 y 331-408.
- Vargas Vicuña, Elcodoro: 11, 12, 28, 202, 289, 326, 329 y 380.
- Vargas Vila, José María: 320.
- Varguitas (personaje de Vargas Llosa): 372, 373, 387 y 399.
- Varona, Dora: 266.
- Vasconcelos, José: 59.
- VASQUEZ, Emilio: 6, 61, 72, 217-219, 234 y 265.
- Vásquez, Fiero (personaje de Alegría): 264 y 265.
- Vega, Lope de. Ver: Lope de Vega.
- Velasco Alvarado, Gral. Juan; velasquista: 29, 333 y 363.
- Velásquez, Juan Luis: 59.
- Venus. Ver: Afrodita.
- Verástegui, Enrique: 30, 197 y 239.
- Verlaine, Paul: 405 y 406.
- Videla, Gral. Jorge Rafael: 363.
- Vienrich, Adolfo: 20 y 398.
- Villaurrutia, Xavier: 89.
- Villon, François: 88.
- Virgilio Marón, Publio: 356.
- Von Balthasar, Hans Urs: 287.
- Watanabe, José: 30
- Watson (personaje de Conan Doyle): 391.
- Weller, Hubert P.: 64, 170 y 197.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo: 5, 13, 26, 61, 75, 79, 83, 89, 93, 96, 97, 100, 104-117, 144, 170, 173, 197, 198, 222, 240, 273 y 277.
- Whitman, Walt: 195, 244, 251, 252, 304, 306 y 405.
- Wiracocha: 206.
- Woolf, Virginia: 202.
- Xammar, Luis Fabio: 124, 145 y 147.
- Yahvé: 200.
- Yáñez, Agustín: 287.
- Yauri Montero, Marcos: 30.
- Yerovi, Leonidas N.: 21.
- Yevtushenko, Yergeny: 382.
- Yurkievich, Saúl: 94.
- Zaratustra: 238.
- Zavaleta, C.E.: 12, 28, 260, 262 y 265.
- Zavalita (personaje de Vargas Llosa): 351, 352, 356, 387, 388, 399 y 400.
- Zhivago, Doctor (personaje de Pasternak): 47 y 48.
- Zola, Emile: 403.
- Zubizarreta, Armando: 260, 262 y 335.
- Zúñiga Segura, Carlos: 90.
- Zweig, Stefan: 118.

El Perú es todas las sangres de Ricardo González Vigil
se terminó de imprimir el mes de abril de 1991, en los talleres de
Servicio Copias Gráficas S.A. (R.I. 21587), Jorge Chávez 1059, Lima 5, Perú.
La edición consta de mil ejemplares

PUBLICACIONES RECIENTES

JAMES HIGGINS

Cambio Social y Constantes humanas. La narrativa corta de Ribeyro.
1991. 178 p.

LUIS JAIME CISNEROS

El funcionamiento del lenguaje. 1991. 254 p.

MARCIAL RUBIO CORREA

El Sistema Jurídico. Introducción al Derecho. 5ta. edición (corregida y aumentada). 1991. 412 p.

ROCIO CARAVEDO

Sociolingüística del español de Lima. 1990. 244 p.

MARIO CASTILLO Y COSME NALVARTE RUIZ

El Perú de César Awapara. 1991. 428 p.

CESAR LANDA ARROYO

Derecho político. Del gobierno y la oposición democrática. 1990. 160p.

ANIBAL QUIROGA LEON (Compilador)

Sobre la Jurisdicción Constitucional. 1990. 316 p.

JOSE LUIS RIVAROLA

La formación lingüística de Hispanoamérica. 1990. 254 p.

MARCIAL RUBIO CORREA

Error e Ignorancia. El saber jurídico sobre la ignorancia humana
(Biblioteca Para leer el Código Civil, Vol. X) 1991. 324 p.

DE PROXIMA APARICION

PEDRO CIEZA DE LEON

Crónica del Perú. Cuarta Parte. Las guerras civiles.

Vol. I Guerra de las Salinas

Vol. II Guerra de Chupas

Vol. III Guerra de Quito

MANUEL M. MARZAL (Compilador)

El rostro indio de Dios

CELIA WU BRADING

Manuel Ferreyros y la patria peruana. Epistolario

MARGARITA GUERRA MARTINIERE

La ocupación de Lima y el gobierno de García Calderón (1881)

RAQUEL CHANG-RODRIGUEZ

El discurso disidente: ensayos de literatura colonial peruana

MANUEL DE LA PUENTE Y LAVALLE

Los Contratos en General (Vol. XI de la biblioteca Para leer el Código Civil).

FONDO EDITORIAL

Av. Universitaria, cuadra 18, San Miguel, Apartado 1761, Lima, 100-Perú.
Tlfs. 626390 y 622540 anexo 220. Fax: 51-14-611785.

EL PERU ES TODAS LAS SANGRES ABORDA UNA CUESTION CRUCIAL: LA IDENTIDAD NACIONAL COMO TELAR DE "TODAS LAS SANGRES" O DE "TODAS LAS PATRIAS", PARA DECIRLO EN TERMINOS DE ARGUEDAS. UNA CUESTION QUE ES ENFOCADA A LA LUZ DE DOS CORRIENTES MAYORES DEL PERU CONTEMPORANEO: EL INDIGENISMO Y EL VANGUARDISMO, CON ESPECIAL REFERENCIA A MARIATEGUI, GAMALIEL CHURATA, MARTIN ADAN, OQUENDO DE AMAT, CESAR MORO, WESTPHALEN Y LOS HERMANOS PEÑA BARRENECHEA. Y UNA CUESTION QUE ES DETECTADA EN EL ALIENTO TOTALIZADOR DE LOS GRANDES PROYECTOS NARRATIVOS DE ALEGRIA, ARGUEDAS, SCORZA Y VARGAS LLOSA.

AMPLIAMENTE CONOCIDO POR SUS NUMEROSOS LIBROS Y ARTICULOS, RICARDO GONZALEZ VIGIL ES EL CRITICO QUE, EN LOS ULTIMOS VEINTE AÑOS, HA SEGUIDO MAS DE CERCA LA PRODUCCION LITERARIA NACIONAL. UNA REUNION DE ARTICULOS SUYOS, VERTEBRADA TEMATICAMENTE COMO ESTE VOLUMEN TITULADO *EL PERU ES TODAS LAS SANGRES*, RESULTA DE LECTURA NECESARIA PARA TODA PERSONA INTERESADA EN LA PROBLEMÁTICA CULTURAL DEL PERU.