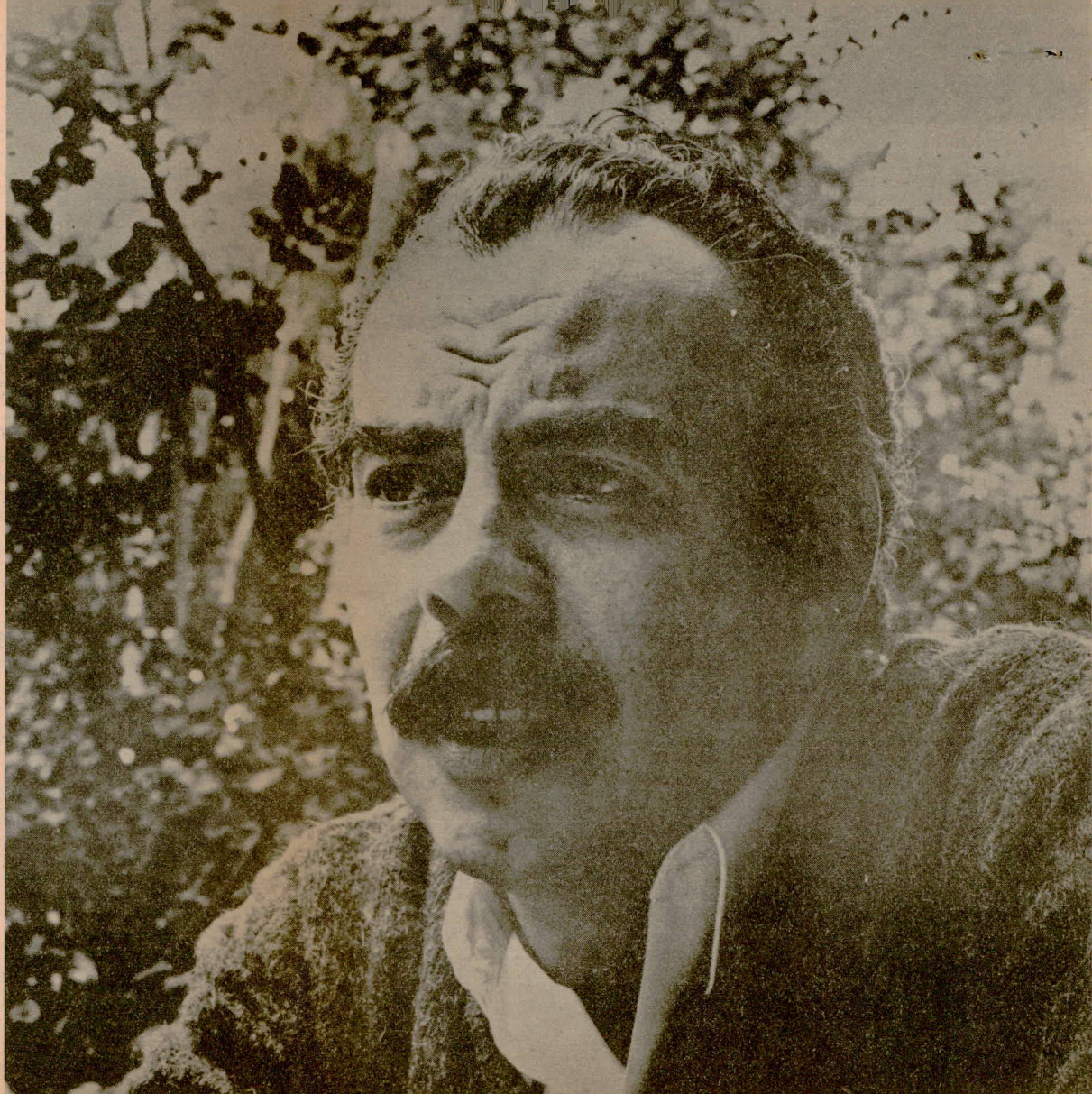


En el bosque de VALLEJO

Victor Manrique



Alberto Escobar confirma con "Cómo leer a Vallejo" la seriedad de una obra en la que el trabajo de investigación y la reflexión crítica convergen pacientemente. Escobar es profesor principal en San Marcos

Alberto Escobar acaba de incrementar significativamente la numerosa bibliografía sobre César Vallejo. Pero su "Cómo leer a Vallejo" es algo más que un análisis crítico, que el ingreso erudito a ese mundo plagado de lumbres y misterios que es la poesía vallejana; es el texto iniciático, riguroso y claro que el lector no especializado apreciará como prerrequisitorial ayuda para entender mejor al más grande poeta peruano. Escobar conversa aquí con César Hildebrandt.

CESAR HILDEBRANDT.— Yo soy un lector no sistemático, pero sí devoto y recurrente de Vallejo. Y a mí me parece que hay poemas de Vallejo realmente desastrosos, muy malos. ¿Piensa usted que esa es una insolencia?

ALBERTO ESCOBAR.— No, me parece cierto. Creo que lo peor que puede ocurrirle a Vallejo es la beatería. Y no hay duda de que hay poemas de Vallejo que son muy malos. El grueso de ellos está en esos períodos difíciles de búsqueda y transición. Yo no veo la necesidad de festejar una figura como "el niño Dios de tu amor", que aparece en un poema —creo que es "Nochebuena"— de "Los Heraldos Negros". A

mí me parece cursi, de mal gusto, pobre; y por una serie de razonamientos se puede demostrar que no se da en este caso el fenómeno de transformación con el que habitualmente hace ascender sus materiales primarios para convertirlos en configuración plástica. Bueno, hay muchos de esos poemas. Lo que en ningún caso afecta ni la perspectiva histórica ni la calidad del poeta. Porque en última instancia, se le mide por lo bueno, no por lo malo. Lo malo es de algún modo el precio con que se llegó a lo bueno. Y lo bueno, lo alto, no es escaso en Vallejo. Pero como dije al principio no caben beaterías con él.

—No sólo son falsas sino peligrosas...

—Hay un aspecto interesante. Vallejo casi ha frustrado a la poesía peruana. Su dimensión y su influencia han sido apabullantes, ha suscitado mimetismos...

—Y se dieron exponentes brutales de la crisis. Digamos, el Valcárcel de "Pido la palabra".

—Claro. Hay una serie de autores que experimentaron una arrasadora fascinación al descubrir al tercer Vallejo, al Vallejo de la obra publicada en París. Vallejo influye en la poesía peruana de distintas maneras y en distintos momentos. Hay una versión de "Los Heraldos Negros" que tiene que entroncarse por arriba con Melgar; es esta cosa de extracción oral, popular, campesina, que viene del yaravi; que hace una parábola y llega a "Los Heraldos..."; y que, haciendo otra parábola, nos lleva a Mario Florián. Hay el otro Vallejo —el de "Trilce", en

1922— que, se quiera o no se quiera, influye sobre todos los que han trabajado en la línea del vanguardismo, y en particular en aquellos que más tarde van a fomentar el surrealismo, aun cuando estén muy claras las diferencias entre Vallejo y el movimiento surrealista. Y el tercer Vallejo es aquel en el que la riqueza de su visión ha llegado casi a una codificación de fórmulas expresivas, matizadas y salpicadas en la riqueza de un libro como "Poemas Humanos". En los jóvenes de ese entonces, que venían de pasar por un período de quizás excesiva poesía española, aquello se convierte en manierismo...

—¿En qué etapa estaríamos ahora, en cuanto al espectro vallejiano? Un poeta joven y talentoso dijo hace poco algo muy irreverente: que él no había leído a Vallejo, que no necesitaba leerlo. ¿Esto es para usted expresión de una relación de la poesía joven peruana con Vallejo?

—Yo diría que sí. Yo diría que muchos poetas actuales se sienten más próximos a autores como Martín Adán, por ejemplo.

—Es curioso. Es curioso que poetas vagamente populistas...

—Son contradicciones que se dan en el quehacer poético, que no es necesariamente concordante en todos los escritores...

—¿Adán no cancela un diálogo?

—Creo que Adán abre un período... Hay un trabajo que no he publicado todavía: ahí trato de hacer una especie de árbol genealógico de las líneas de influencia de la poesía peruana. Vea usted que es

muy curioso que Martín Adán sea lanzado por gente que tenía vocación por una literatura rebelde, revolucionaria. Lo que hay de común entre Adán y la poesía joven, entre César Moro y poetas de hoy —porque César Moro es otra fuente— es cierta actitud frente al lenguaje. Bueno, esto se conecta con el segundo Vallejo. Sin "Trilce" eso hubiera sido imposible. Pero hay fenómenos que pertenecen no al ámbito peruano sino a la literatura contemporánea. 1922, cuando aparece "Trilce", es el año en el que aparece el primer libro de poesías de Pasternak, es el año del "Ulyses" de Joyce, es el año de "Tierra Baldía" de Elliot; cuando comienza a sacudirse toda la literatura. Por desgracia, nosotros hemos venido trabajando en poesía de lengua española, separando lo peninsular de lo hispanoamericano, discutiendo a los españoles; "y Rubén Darío y el modernismo son una cosa distinta, y deben verse como una cosa diferente del 98". En realidad, Darío sacudió la literatura en lengua española —fue el primero—; y después viene Vallejo y sienta hitos para la literatura contemporánea. Pero a diferencia de otras, la poesía de Vallejo no sólo es una renovación en el aparato expresivo sino un replanteamiento del rol del hombre y de la palabra en relación con la realidad. Y eso es lo que hace clásico a Vallejo... Pero volvamos a Adán: Adán fascina a los jóvenes justificadamente, creo yo. El tema central de reflexión en Adán es la poesía, el paraqué se poetiza; y el gran problema del escritor de hoy

“Creo que el mejor narrador peruano es Julio Ramón Ribeyro...”

VIENE DE LA PAG. 24

es un poco eso, la pregunta con que la gente normal asalta a los escritores. “Travesía de Extramuros” es en el fondo eso, el desarrollo de una reflexión permanente sobre el hecho estético... En cuanto a la relación de los poetas jóvenes con Vallejo, pienso que mucho de la reacción “antivallejiana” es más bien una reacción contra los excesos, contra el manierismo de los epígonos. Porque una poesía como la de Vallejo no admite discípulos, a diferencia de la poesía de Huidobro o Neruda —que trazan cauces en los que se puede correr o transcurrir, pero manteniendo los matices. La mayoría de las modas, de las escuelas y de los movimientos son ensayos de refraseo en el nivel de la representación verbal, no en el fondo profundo de la relación hombre-palabra-realidad. Por eso son fáciles los manifiestos y por eso algunas escuelas se parecen tanto a la moda.

—Se diría que hay una dosis de frivolidad en cada parricidio.

—Hay algo que se vincula con la frivolidad, aunque la palabra resulta peyorativa... Lo que hay de legítimo y de válido en la posición de los poetas jóvenes de hoy es esa rebeldía que busca un camino. ¿Hasta dónde podrán avanzar por ese camino? Esa es la interrogante. De algún modo, todo poeta tiene un desplante gitano cuando quiere ser él solo, cuando busca su voz. Y cuando es joven, siente que la tradición es un peso opresivo. Más en un país como el Perú, donde la insurgencia de un poeta mayor puede ser asfixiante. Este fenómeno no se puede dar en una literatura como la alemana, la francesa o la inglesa; son muchas las cumbres, se han acostumbrado los nuevos a tener que nadar en un océano.

—¿Qué es para usted aquello que queda, que quedará de Vallejo? Supongo que en esta decantación del tiempo, que sigue siendo el mejor crítico, grandes fragmentos de “Trilce” y muchos más grandes de “Los Heraldos...”, quedarán como anticipos trémulos en el quehacer de Vallejo. ¿Qué opina usted?

—Yo no creo, no creo que necesariamente. Pienso que Vallejo es un permanente hacerse, es un poeta concéntrico en el que los mismos problemas son planteados y replanteados en las distintas etapas, y resueltos dentro de distintas poéticas que van a formar una suprapoética. De Vallejo queda una serie de textos que serán leídos siempre; queda una lección de dolorosa perseverancia, que es un poco esta suerte de retornar incesante sobre las mismas preguntas que lo asediaron toda su vida; y queda otra lección: la actitud de Vallejo frente

a la poesía, su lealtad ante la poesía, la honestidad con la que él asume sus compromisos, esa indeclinable voluntad de independencia.

—A mí me suceden cosas raras con Vallejo —y son observaciones de lector desprevenido. Pienso, por ejemplo, que aun en el último Vallejo, en el Vallejo comprometido con el drama social, persiste esa extraña obsesión de considerar demiúrgicamente el lenguaje, de considerarlo un distanciador, un elemento de tremenda intermediación. La realidad está en Vallejo tan desenfocada, tan ahumada...

—Creo que la mediación del lenguaje se da en toda poesía auténtica. Sin duda que hay autores que nos asombran por la sencillez de su expresión; y hay otros en los que encontramos ciertas veladuras; Vallejo pertenece a este grupo. Podría decirse —y se ha dicho— que hay una cierta complacencia, que Vallejo es un hombre que tiene sus pudores, que necesita ahumar su versión... Hay una tendencia a buscar una especie de transliteración de la poesía por búsqueda de los referentes. Es una fórmula tentadora, pero creo que es lo anecdótico, lo preliterario. La realidad que genera la poesía de Vallejo es una realidad transfigurada, simbolizada. En esa suerte de salto mortal —que hace todo poeta para damos su versión de la realidad—, hay quienes se nos presentan aparentemente sencillos. Pero el análisis terminará revelando los estratos y complejidades de esa sencillez. Vallejo se revela desde el principio hermético pero esa oscuridad tiende a disolverse a lo largo de su trayectoria. Creo que es natural que un poeta cuya misión fue abandonar una tradición y abrir otra, se cuenten —inviolables aun para la posteridad— una serie de poemas prácticamente inexplicables. En esto, yo creo que Larrea tiene razón cuando dice en alguno de sus trabajos que hubo un propósito deliberadamente oscurecedor en determinadas etapas de la poesía de Vallejo.

—Creo que ahora podemos tocar otros puntos. Usted es autor de una antología crítica de la poesía peruana. Yo quisiera preguntarle a qué nuevos poetas incorporaría en una reedición.

—A una buena cantidad. A algunos que han aparecido después de publicada la antología. A otros que han publicado nuevos y valiosos libros después del cierre de la antología. Y a algunos otros a quienes he releído; y he tenido que admitir que no había sido justo al haberlos eliminado.

—¿Podría darme unos ejemplos?

—Rodríguez, por ejemplo, —arequipeño— tiene cosas realmente valiosas; “La torre de las paradojas” es un hermoso libro; autores que han escrito libros después de la antología, libros que me parecen superiores y consagratorios: el caso de Cecilia Bustamante, por ejemplo; su libro publicado en Montevideo es realmente muy valioso, muy hermoso; ¿autores posteriores?: Verástegui, por ejemplo, Watanabe, Hinostroza...

—¿Y Cisneros?

—Sí, él publicó dos libros después, el juicio de la antología se basó en “Comentarios Reales”. Yo aprecio mucho la poesía de Cisneros, me parece una de las poesías más limpias, más aceradas.

—¿Cómo asume el trabajo crítico, cómo llega a una obra?

—Parto de una premisa: la literatura como tal no existe; un poco como que es una abstracción, una

invención aceptada; que lo que existe son textos y lectores. El hecho literario es la relación entre el lector y el texto. Y una literatura es la acumulación de una cantidad de lecturas hechas por muchos hombres sobre los mismos textos. El trabajo crítico supone una penetración en lo que ha quedado en el texto, no en lo que quiso hacer el escritor, no en los temas de los que partió sino en lo que está ahí, verificable. Esto implica una serie de fórmulas, de reglas, de criterios, que son la aplicación del viejo quehacer filológico a la literatura contemporánea. Y una vez que consigo explicarme el porqué este edificio se ha levantado sobre ciertos elementos —de orden simbólico, histórico, semántico, etcétera, elementos que forman un entramado como una estructura en volumen y que permiten hacer una lectura en profundidad y de distintos ángulos—, viene la segunda tarea, que es la más difícil: explicarme en qué medida esta obra se ubica dentro de un proceso cultural, que no es la acumulación por fechas de aparición de libros coetáneos a esa obra; sino tratar de determinar en qué medida esa obra está impregnada y a su vez modifica la representación, en el plano simbólico, de la realidad de la que es testigo toda literatura.

—Pero arribar a esa textualidad inamovible, a esa prueba documental, eso es lo difícil. ¿Se produce con frecuencia un consenso crítico en torno a un texto?

—Cuando he hablado de esos elementos probatorios, es que se pueda modificar esa crítica. Que no baste decir: yo pienso que es así porque me gusta o porque no me gusta. O sea, oponer criterios que compensen el primer contacto con la obra, que es fundamentalmente subjetivo.

—Hay un hedonismo inicial en toda lectura.

—Los alemanes usan una palabra que es el *Einführung*, una suerte de relación de identidad que surge de la lectura.

—Porque el crítico también es una acumulación de lecturas y omisiones.

—Por cierto, por cierto. Eso es lo que he querido implicar usando el término cultura en términos antropológicos: experiencias, época, vivencias, ideología, biografía; un trasfondo literario.

—Hace poco, con retraso, leí los ensayos críticos de Barthes, reunidos en castellano por Barral. Y me encontré con una frase deslumbrante: para el escritor, escribir es un verbo intransitivo.

—Barthes es genial. Aunque a veces uno no sabe cuánto viene de esa chispa, de ese brillo, y cuánto de una verdadera capacidad reflexiva. El problema es que el estructuralismo llega a Francia demasiado tarde, cuando ya ha cundido por una cantidad de disciplinas: en antropología, lingüística, sociología; cuando ya se ha desarrollado todo el movimiento crítico alemán y suizo. Parece que a los franceses les faltó un elemento intermedio que en el mundo germánico lo daba Dilthey. Ahora, claro, llega traído por elementos de extraordinario talento, como Barthes, y con toda la beligerancia de una nueva iglesia. No se puede negar el gran esfuerzo metodológico de esa crítica, pero hay que temer que ocurra con ella lo que ocurrió hace 20 años con el estudio estilístico iniciado en Alemania, y propagado miméticamente por la vía española. Las raíces del estructuralismo en literatura son

vastas: no sólo el estructuralismo lingüístico norteamericano, la escuela de Praga, sino los formalistas rusos, que otra vez se ponen de moda.

—No sé qué dirá usted de esto, pero, por ejemplo, el análisis estructural de “Los gatos”, de Baudelaire, me pareció inútil. Porque, al fin y al cabo, ¿qué es la crítica?...

—Ahí está tocando usted uno de los motivos de discrepancia más visibles entre diversas corrientes críticas: el problema de la valoración. Yo no creo en los puros descriptivismos. Estoy un poco entre los que piensan que uno tiene que llegar a una evaluación, que hay que elegir, optar, comparar.

—En una palabra, llegar a una crítica contextual...

—Exactamente. Desde ese punto de vista, estoy más cerca de Goldmann, o de Lukacs, o de Benjamin. Hay que entender una cosa: la crítica estructuralista no puede distinguir entre una obra monumental y una que pertenezca a la subliteratura, no puede hacerlo porque se ha negado esa posibilidad.

—Porque llega al texto con una implacable frialdad, con la mirada enumerativa de un notario.

—Así es...

—Quisiera preguntarle algo sobre narrativa peruana, sobre sus gustos al respecto...

—Bueno... Yo creo que el mejor narrador peruano es Julio Ramón Ribeyro. Admiro la maestría expositiva de Vargas Llosa, he escrito sobre él, pero creo que lo más notable en narrativa es Ribeyro. Creo que próximamente saldrá una colección de cinco tomos —dos de ellos recogen lo inédito— de esa obra que está más cerca del estilo del XIX que de la revolución de técnica expositiva del XX, y que yo creo que perdurará.

—¿Qué Ribeyro? Pienso que el de “Cuentos de Circunstancias”, tal vez no el de “Los geniecillos dominicales”.

—Pienso también que Ribeyro es infinitamente superior en sus cuentos. Pero creo que valdría la pena que usted relejera “Los geniecillos dominicales”. Creo que tiene capítulos admirables. En todo caso, lo intolerable es que Ribeyro sea un desconocido para el gran público... Creo, como le dije, que Vargas Llosa es un gran escritor, un excepcional escritor —así como creo que Bryce es una magnífica contribución a nuestra narrativa. Pero lo que me preocupa como crítico respecto de Vargas Llosa, es el peligro de una cierta fatiga formal, de una llegada al manierismo... Creo que el panorama narrativo peruano se ha ampliado enormemente. Bastaría recordar que unos 10 años atrás sólo contábamos con dos nombres, Alegria y Arguedas. Ahora mismo, se están incorporando voces considerables. Se espera con curiosidad la novela de Reynoso —que sigue en deuda con el lector—; se lee con avidez el adelanto que presentó Gutiérrez; se espera lo de Urteaga Cabrera, que entró ya con pie derecho. De otro lado, sigo creyendo que la pieza narrativa que abre el período contemporáneo es “La Casa de Cartón”. Si se coteja ese libro con algunas de las obras del boom, se encontrará un extraño aire de familia: esa capacidad para desplazar el ojo del expositor, esa irreverencia frente a la sintaxis, ese sentido del humor tan poco común en la narrativa peruana, ese desenfado y ese frescor que hace de “La casa...” algo agradable y precioso.