

LOS FORJADORES DE LA POESÍA CONTEMPORÁNEA

En los días de la última postguerra, vio la luz en Lima una muy cuidada antología de poesía peruana contemporánea a cargo de tres jóvenes escritores. Precocemente maduros y serenos, Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren y Sebastián Salazar Bondy (1924-1965) se habían adentrado en nuestra aventura poética, evaluándola según sus normas personales y elaborando un ceñido elenco de figuras capitales.

Seguramente jamás pensaron que iban a dar en el clavo. Un cuarto de siglo ha pasado, y gran parte de sus elegidos están vivos, pues bien el consenso crítico, bien la devoción personal de los recién venidos ha ido rondándolos sistemática, gradual y definitivamente en el curso de los últimos decenios, hasta ungirlos como los forjadores o fundadores de la poesía contemporánea de este país.

Podríamos decir que el proceso de nuestra revolución poética abarca menos de cinco lustros, desde 1911 a 1935 aproximadamente. En el curso de este lapso irán surgiendo sucesivamente los forjadores y se escribirá la mayoría de las obras fundamentales. El primer momento pertenece a la mitología literaria hispanoamericana. En 1911, el desconocido José María Eguren (1874-1942) publica "Simbólicas" —su libro inicial— en el mayor de los silencios; luego en 1922, en el mismo año en que el Presidente Leguía coronaba en el Teatro Foreiro a José Santos Chocano (1875-1934), César Vallejo (1892-1938) imprimía en las prensas de la Penitenciaría de Lima su segundo libro titulado sibilíamente "Trilce".

Eran los días de la prolongación del movimiento modernista. En consecuencia, ambos poetas resultaban lógicamente apenas perceptibles, totalmente discordantes o extrañamente prematuros para sus coetáneos.

FUNDACION Y PASION

Pero en medio de tanta indiferencia de parte de tirios y troyanos, el fenómeno poético propiamente moderno comenzó a cristalizarse entre nosotros, con la misma pasión que estaban haciendo gala escritores de este tipo en otras latitudes. En Eguren y Vallejo, la vida avalará dignamente la obra minuto a minuto, verso a verso. El hecho vital estructurará en lo íntimo a la letra. Es decir, la letra aparecerá en la página en blanco como secuela de una recóndita experiencia vivida bajo el arbitrio del misterioso destino humano, aun en el caso del imaginario poeta de "Simbólicas".

Eguren y Vallejo, pues, fundarán por primera vez en el Perú —cada cual a su manera— horizontes poéticos cerrados, orgánicos y coherentes, sin parangón en el ámbito del idioma. Cualquiera avezado lector puede distinguir fácilmente el mundo egureniano con vida, personajes y símbolos propios, y una específica realidad fantástica vislumbrada entre la vigilia y el sueño. Igual con Vallejo, en quien el vanguardismo internacional de la primera mitad del siglo, se fusiona finalmente en con miseraciones y aliento colectivo, en carnalidad y espiritualidad, en cristianismo y marxismo.

La opción de estas dos actitudes artísticas distintas será una verdadera disyuntiva para la gen-

te que aparecerá hacia 1950. Por un lado, se irá a lo esencial y, por otro, a lo existencial. Allá los puristas; acá los realistas. Tal era la división esquemática y tajante, habitual en la década del cincuenta.

Una buena mayoría tomó partido por Vallejo, pero no por el excepcional vanguardista de "Trilce", o el erótico y litúrgico de "Los heraldos negros", sino lisa y llanamente por el poeta comunitario y civil de "España, aparta de mí este cáliz".

Las cosas cambiarán gradualmente en los sesenta. La abismal brecha entre puristas y realistas, que más parecía una mortificante división ética de buenos y malos, se diluirá hasta quedar como una mera circunstancia del pasado. Así, entonces, la enfurecida protesta política, la correcta crítica social, el desgarramiento existencial se entremezclarán ahora con perspectivas fantásticas y un explosivo humor negro; y todo ello sostenido —en algunos casos— por una lúcida conciencia vanguardista y una permanente voluntad de estilo a la manera de sus antecesores puristas.

Para los nuevos, Vallejo se erigirá más bien en un paradigma ético, y los modelos literarios serán en adelante —igual que en otros países hispanoamericanos— escritores de habla inglesa de diversas épocas y tendencias. Pero a la vez gravitará cada vez más el ejemplo de los otros fundadores de nuestra poesía moderna.

HERAUD PREMONITORIO

Precisamente, Javier Heraud —muerto a temprana edad en la guerrilla—, además de prever en sus versos su trágica desaparición,

puede decirse que igualmente avizoró las dos vertientes principales a las que acudirá la gente joven de su tiempo. En una de sus plaquetas estampará como epígrafes versos del inglés T. S. Eliot y del peruano Emilio Adolfo Westphalen.

Sin duda alguna, estas devociones de Heraud hace diez años resultaban sumamente novedosas, hasta diríamos insólitas, en lo que respecta al segundo de los nombrados. En efecto, no estábamos habituados a que un joven escritor hiciera pública su afición por la poesía sajona moderna y menos aún que exteriorizara su reconocimiento entusiasta por la poesía de Westphalen, prácticamente soslayada por la mayoría de la generación anterior, dado el silencio de este escritor desde sus breves libros juveniles.

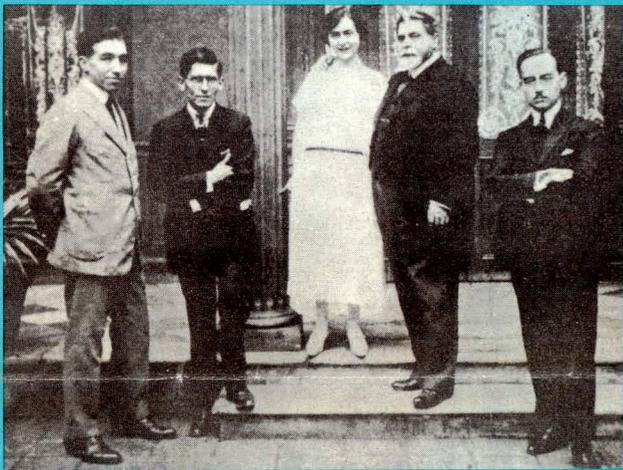
Era como un primer anuncio. El joven Heraud —como antes Eielson, Sologuren y Salazar Bondy— tuvo la virtud de hacernos recordar —aunque sea bajo la discreción de un corto epígrafe— que contábamos con otro poeta cardinal, además de Eguren y Vallejo. Las piedras angulares no eran sólo el simbolismo del primero ni el vanguardismo humanizado del segundo, sino que también estaba presente en forma específica el surrealismo por obra y gracia de Westphalen y de César Moro, en particular, como veremos más adelante. Por lo demás, un fenómeno sincrónico con lo que ocurrirá en Argentina, Chile y México.

Estamos ante otros fundadores, otras escrituras poéticas. Es el segundo momento que irá perfilándose en las postrimerías de los veinte. Son Oquendo, Moro y

CARLOS GERMAN BELLI

Escritor, ganador del Premio Nacional de Poesía, autor de varias obras literarias traducidas a distintos idiomas.

DEL PERU



José Carlos Mariátegui (1894-1930), el segundo de la izq. en la foto de grupo de arriba, y su revista "Amauta", de la que fueron colaboradores César Vallejo (1892-1938) y José María Eguren (1874-1942), fueron los principales animadores de la renovación literaria de la década del 20.

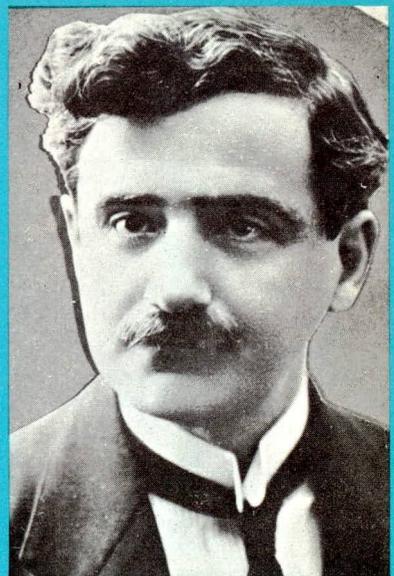
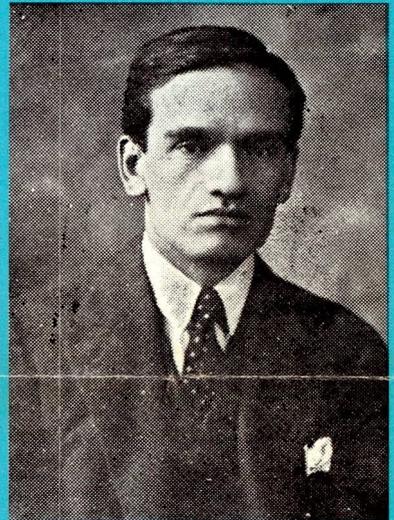
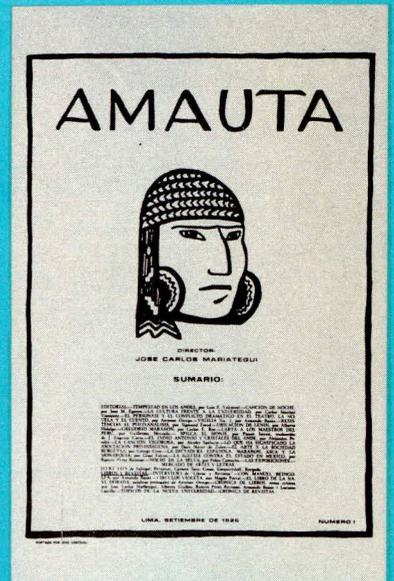
Westphalen, es decir, los partidarios de la revuelta vanguardista. Son Abril, Peña y Adán, fusionistas del orden y la aventura. En otras palabras, dos actitudes típicas del fenómeno literario de la época, cuando la gran disyuntiva era seguir ahondando el nuevo espíritu artístico o bien acatar total o parcialmente las antiguas normas.

5 METROS

Entre Vallejo y los otros forjadores el nexo es Carlos Oquendo de Amat. Nacido en 1905 y muerto misteriosamente en la Guerra Civil Española, Oquendo se asemeja a Vallejo en escribir también piezas imbuidas de un postmodernismo grisáceo, sentimental y casi nativista. Es el Oquendo inicial, simple, asequible, sin sombras oníricas ni esguinces tipográficos. Precisamente son sus versos más antologados, como ocurre, por ejemplo, con el memorable poema "Madre":

"Tu nombre viene lento como
las músicas humildes
y de tus manos vuelan
palomas blancas
Mi recuerdo te viste siempre
de blanco
como un recreo de niños que
los hombres miran desde
aquí distante
Un cielo muere en tus brazos
y otro nace en tu ternura
A tu lado el cariño se abre
como una flor cuando pienso
Entre ti y el horizonte
mi palabra está primitiva como
la lluvia o como los himnos
Porque ante ti callan las rosas
y la canción".

Esta composición es de su único libro titulado curiosamente "5 metros de poemas", en el que se intercalan diversas orientaciones: el yo intimista —como en el poema transcrito—, el grafismo poético y, por último, la franca apertura hacia una escritura surrealista. Pero la constante oquendiana es el grafismo. Este se presenta desde el propio nivel del libro, que es un volumen cuyas páginas constituyen un solo bloque entre sí y se asemejan en su longitud a una cinta cinematográfica. El grafismo de Oquendo no visualiza totalmente el asunto de la composición, sino que reposa en otros procedimientos: el ojo del lector queda cautivado por la profusión del blanco de la página, el cuerpo de las letras y el espaciado interno de éstas, el intermitente uso de la técnica pu-





blicitaria, y una especial disposición tipográfica para expresar el movimiento y la simultaneidad, entre otras cosas.

LA BUENA NUEVA

La buena nueva surrealista iba a llegar finalmente al Perú. ¿Cómo así? Por intermedio de Xavier Abril, quien hacia 1926 ya residía en París y desde allí escribía para "Amauta", informando sobre las nuevas escuelas vanguardistas y, en particular, sobre dicho ismo. En general, como movimiento organizado, el surrealismo arribará un poco tarde a Hispanoamérica. La revista "Que" —publicada en Buenos Aires por Aldo Pellegrini en 1928— será una solitaria clarinada; deberán pasar diez largos años para que aparezcan grupos debidamente cohesionados que editarán órganos importantes: "Mandrágora" en Chile y "El uso de la palabra" en el Perú.

Pues bien, César Moro (1903-1956) y Emilio Adolfo Westphalen (1911) tendrán a su cargo "El uso de la palabra". Dos personalidades vigorosas, cada cual con lenguajes poéticos diferentes, y que representan la asunción total de la conciencia artística moderna.

Habitualmente se considera a Moro como el poeta surrealista ortodoxo más notorio en Hispanoamérica. Si tuviéramos que buscarle un paralelo, habría que acudir a las artes plásticas y pensar en el chileno Matta o el cubano Lam, con quienes militó en París. Además, Moro protagonizará un hecho singular e inédito. Por primera vez un escritor peruano dejará de ser el espectador distante y tímido de la escena literaria de su tiempo. Por primera vez, intervendrá en forma directa en el mismo corazón del proceso cultural de Occidente.

Fue un exiliado interno en su propio país, según lo recuerda Vargas Llosa. Un raro hispanoamericano, como el ecuatoriano Gangotena o el venezolano Ramos Sucre, con quienes podría formar parte del elenco de escritores marginales establecido por Darío. Otra nota curiosa: fue un poeta franco-hispano, lo que aumentó más su marginalidad entre nosotros. No aparece, en efecto, en la antología mencionada al comienzo.

"Le chateau de grisou" (El castillo de grisú) y "La tortuga ecuestre" son los libros capitales de Moro. Allí se alza un universo verbal absoluto, autosuficiente como señala el crítico Julio Ortega —uno de sus nuevos devo-



tos—, sobre las bases del delirio y el rigor, la lucidez y el vértigo.

¿Podemos imaginarnos una morada construida con una materia tan letal como el grisú? El tradicional castillo, de vieja estirpe literaria, para los surrealistas es el lugar privilegiado del prodigio y la revelación. Pero Moro nos da otra versión del tema: para él es un castillo sádico, maldito, de realidad mortífera, cuya imagen casi no es visible a lo largo de su mundo poético, sino que le sirve para graficar lo dramático de su visión y su permanente ímpetu de asociar planos diametralmente opuestos.

Este emblemático castillo de grisú está atravesado por un bestiario aterrador y espectral. Por uno y otro confín circulan profusamente holoturias, ibis, hipocampos, demonios nocturnos, gallinas elefantinas, todo bajo la advocación de la tortuga, que es como el tótem supremo del poeta.

Sin embargo, el asunto central de Moro es el amor a ultranza ("Amour à mort" se llama su último libro). Pero esta pasión tan radical —como bien señala Ortega— no es evocación o comunicación explícita. El amor acá se transfigura medularmente con el mundo, se integra, se fusiona con él, hasta convertirse en la misma unidad de la existencia. Por cierto, el fuego de la pasión cumple otro rol: se decanta en imaginación fulgurante y en pura magia verbal, es decir, un raudal de palabras iluminadoras del lado invisible de la vida:

"cierro los ojos y tu imagen y semejanza son el mundo la noche se acuesta al lado mío y empieza el diálogo al que asistes como una lámpara votiva sin un murmullo parpadeando y abrasándome con una luz tristísima de olvido y de casa vacía bajo la tempestad nocturna el día se levanta en vano yo pertenezco a la sombra y envuelto en sombra yazgo y sobre un lecho de lumbre".

WESTPHALEN

Emilio Adolfo Westphalen no fue un militante surrealista como César Moro, y su caso en Hispanoamérica puede equipararse al de la gente de "Mandrágora" o de "A partir de cero". Traduce, divulga, organiza notables revistas (primero "Las Moradas", luego "Amarú"), y exactamente como Oquendo elabora toda su breve obra en plena juventud, para lue-

go sumirse en un impenetrable silencio público. No ha producido nada nuevo después de sus plaquetas "Las insulas extrañas" y "Abolición de la muerte", fechadas en 1933 y 1935, respectivamente. Sin embargo, ocupa un lugar cada vez más notorio en la poesía hispanoamericana escrita en el período de entreguerras. Por lo demás, su lenguaje está aclimatado en el horizonte poético del surrealismo, y habitualmente se le considera como la manera hispanoamericana de asumiirlo durante los años treinta.

La razón de ello es su peculiar escritura. El verso westphaliano irrumpe bajo el impulso del automatismo, pero con la particularidad de que en este autor funcionan mecanismos previos de control consciente, en que aflora la memoria del legado lírico universal. En buena cuenta —y valga la expresión— es una suerte de automatismo racionalizado.

Ninguna pieza de los dos libros mencionados luce título alguno, y cada cual parece un objeto estético que, a modo de las ramas de un árbol, integra finalmente un solo corpus. El lector que de un solo tirón lee ambos volúmenes, se enfrenta a una arquitectura verbal donde la versatilidad del autor conjuga cosas tan dispares como rigor y libertad, vigilia y sueño, sentimiento y concepto.

¿Qué es lo que guía a esta poesía? Únicamente el ímpetu amoroso preside el poema westphaliano, pero sin un registro temático objetivo. Por otra parte, se trata de un amor espiritual, de resonancias renacentistas, que en el pasado quedó anidado en lo anecdótico. En el caso de Westphalen, en virtud de su escritura automática, el amor se reduce a su esencia más íntima y opera como impulso generador del poema, más allá de toda referencia específica:

"mi mano se alza más bajo
coje la última estrella de tu
paso y tu silencio
nada igualaba tu presencia con
un silencio olvidado en tu
cabellera
si hablabas nacía otro silencio
si callabas el cielo contestaba
me he hecho recuerdo de
hombre para oírte
recuerdo de muchos nombres
presencia de fuego para oírte".

En general, es claramente perceptible un sentido total de desasimimiento, que da el tinte dramático al constante diálogo amoroso. Es un poeta "desnudo de toda es-

coria carnal", como ha señalado con certeza Javier Sologuren. Su denominador común es el hondo sentido de lo descorporizado. Y ello se presenta desde el propio estrato de la composición, que semeja un fragmento sin principio ni fin, por la falta de anécdota, puntuación y a veces de nexos gramaticales.

AL FIN LAS FUENTES

Manuel González Prada (1848-1918), normalmente conocido como prosista, moralista y mentor de partidos políticos, es además de todo esto un precursor insignificante del modernismo y el antecedente remoto de la revolución poética en nuestro país. Con él, el acto de escribir asumirá la dignidad de una experiencia básica del lenguaje. En consecuencia, romperá con el fatigado verso castellano de su época, y experimentará en otros sistemas poéticos.

Deberá pasar más de medio siglo, para que la tradición hispánica relegada por el expansivo González Prada, vuelva a ser reincorporada. Pero esta vez con una característica especial e inédita: será un profundo retorno a las fuentes, con el objeto exclusivo de consolidar y vivificar la palabra poética, y no una simple y fácil refundición retórica a la manera del pasado.

Un vanguardista de primera hora, como Xavier Abril (1905), tendrá un papel preponderante en este peregrinaje a los orígenes. En un principio, gracias a su juvenil estancia parisina y a su libro inicial "Difícil trabajo", Abril significó el onirismo y la sinrazón, la prosa automática y la inquietante novedad artística. Posteriormente, abrazará la tradición castellana.

No podía ser de otro modo, pues desde un comienzo enunció, como memorable divisa, que "la poesía es una dificultad que se vence a fuerza de perforarse el hueso íntimo, de quemarse diariamente la sangre, incluso de perderse uno mismo más allá de toda intención y todo límite". Es decir, por un lado, el vigor para la conquista definitiva del ideal clásico y, por otro, la iluminación que alcanza quien se entrega totalmente a la aventura espiritual. En otras palabras, la maravilla del ensueño y la serenidad del orden, cuya feliz unión se pone en evidencia en "Descubrimiento del alba", que Abril editara en 1937.

En esas páginas, Eva y la naturaleza son un solo bloque encajado en los horizontes oníricos.

A su arbitrio y delicadamente, el autor desmembra el codiciado cuerpo femenino, deshoja el herbolario, disloca la realidad visible. Parece obrar como el poeta creacionista que se rebela y le grita a la Madre Natura: "¡No te serviré!", para luego crear su propia fauna, flora y Eva. Abril inventa, pues, otra realidad natural, en cuya flamante unidad totalizadora es ya imposible diferenciar quién es quién:

"¿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".

Como lo indica el propio título del libro en mención, es un descubrimiento de lo auroral, un situarse al comienzo de las cosas, un retrotraerse al primer instante de la naturaleza, una exaltación de las materias primarias, en fin, todo bajo la advocación de la mu-

jer terrestre, piedra angular del mundo, como lo proclamaban los surrealistas, con quienes Abril estuvo muy cerca en sus días juveniles.

PEÑA Y ADAN

Enrique Peña Barrenechea (1904) graficará como ningún otro escritor peruano los vaivenes de la evolución artística de nuestro tiempo. Por los nombres de sus tres poemarios podemos detectar su coherente evolución. En un comienzo "El aroma en la sombra", luego "Cinema de los sentidos puros" y finalmente "Elegía a Bécquer y retorno a la sombra". En efecto, no hay nada más explícito que esto. Es decir, el paso de la experiencia culturalista incipiente a la novedosa experiencia irracional, para después regresar al punto de partida —a la sombra de la tradición antigua—, pero ahora maduro, enriquecido y más transparente.

Peña Barrenechea asume con solvencia el espíritu moderno en "Cinema de los sentidos puros". Por un lado, un hábil uso de la prosa poética y, por otro, una sofisticada revelación de lo real maravilloso. Posteriormente, el cam-

bio definitivo: la sencillez reemplaza a lo inusitado, el verso sofisticado se contrae en estrofa. Queda atrás la "zoología de sueño" —como él la llama— y se opera el "retorno a la sombra". Desde allí entablará, con asombrosa llaneza, su diálogo amoroso y metafísico:

"Yo no podía saber
si era tu cielo o el mío
si era tu sueño o mi sueño,
mi delirio o tu delirio.

Sobre el agua una luz ancha
era a modo de un camino,
y sobre la luz un barco,
y sobre el barco un destino".

Pero el retorno más profundo a las fuentes originales lo hará Martín Adán (1908), quien en una acción sin precedentes rescata la palabra del Medioevo y del Siglo de Oro. En realidad, será una refundición singularísima realizada cuando es de gran prestigio la experimentación poética a partir de cero. Ahora bien, lo asequible del último Peña, en Adán se torna en inmensa dificultad. Es una de las voces más herméticas de la poesía hispanoamericana contemporánea, y de ahí se-



En la Pág. anterior, de arriba a abajo, César Moro (1903-1956), Martín Adán y Enrique Peña Barrenechea. Arriba, Emilio Adolfo Westphalen, actualmente residiendo en Roma, en su última visita a Lima, al centro de un grupo integrado por Ricardo Silva Santisteban, Javier Sologuren, Francisco Bendejú y Carlos Germán Belli, autor de este artículo.

Xavier Abril, micrófono en mano, dirigiéndose a un destacado grupo de poetas, en una reunión realizada en Arequipa, en 1957. Los jóvenes literatos peruanos Jorge Pimentel, Antonio Cillóniz y Arturo Corcuera al lado de la tumba de Carlos Oquendo de Amat (1905-1936), en el pueblo español de Navalcerrada, Castilla. Y Javier Heraud (1942-1963), el prematuramente desaparecido escritor cuya breve obra, plena de belleza y premonición, es brillante símbolo de la poesía de las últimas generaciones.



guramente su todavía poca difusión más allá del país. Evidentemente, estamos ante un escritor límite tanto en sus oscuridades semánticas como en su trasfondo simbólico; frente a este doble laberinto, construido titánicamente por Adán, la mayoría de los lectores opta habitualmente por dejarse arrobar por las aliteraciones sonoras o entrever de lejos los enigmas de este intrincado horizonte poético.

“—¡Dame mi eternidad, tú que la tienes,
Anima y mano mía enajenada,
Alud de aserto, carne arrebatada,
Nombre ninguno, hueso que mantienes!...
—Eterno mío, yo, raptos, rehenes...
El amor que me tengo y se trasladada!...
¡Cabezal parca inerme, y cabezada,
Para aurora del halo de las sienes!...”.

Primero la rosa y luego la piedra son sus temas mayores. Pero en medio de todo ello una interrogación, indeclinable y hasta las últimas consecuencias, en torno a la poesía, el destino humano y el más allá. En fin, este poeta que es leyenda viva, con existencia consumada en sonetos, décimas y rítmico verso libre, que va y viene por las más antiguas vías del idioma, hoy por hoy recibe la veneración casi unánime de los recién venidos, que, aunque parricidas y experimentales, no vacilan en elegirlo como a uno de los suyos.

