



A nuestros amigos

La noticia nos viene nuevamente de Francia, para informarnos del éxito de la literatura peruana en el exterior. Esta vez se trata del Simposio Internacional «Mario Vargas Llosa: escritor, ensayista, ciudadano y político», desarrollado del 23 al 26 de octubre del presente año y organizado por la Universidad de Pau y la Comuna de Tarbes, bajo la coordinación del peruanista galo Roland Forgues. Cuando haya aparecido esta edición ya se habrán escuchado diversas ponencias y estudios sobre la obra de MVLL. La delegación peruana, entre otros, estuvo representada por amigos y colaboradores de esta *casa de cartón*, entre los cuales mencionamos a Manuel Larrú, Carlos Garayar, Max Silva Tuesta y Francisco Miró Quesada.

Casualmente por ello, algunas páginas de esta edición se detienen en los dos últimos libros publicados por nuestro renombrado escritor: *Bases para una interpretación de Rubén Darío* (Lima: UNMSM, 2001) y *El lenguaje de la pasión* (Madrid: El País, 2000 y Lima: Peisa, 2001). Asimismo, sabemos de manera extraoficial que su próxima novela, *El paraíso en la otra esquina*, abordará –según ha confesado el propio Vargas Llosa– algunos aspectos de la vida de Flora Tristán y del Perú del siglo XIX.

Por otro lado, nos complace dedicar algunas páginas a la obra del poeta piurano Marco Martos (1942), acaso una de las voces más singulares e intensas de la denominada Generación del 60.

En la sección entrevistas, contamos con las declaraciones del historiador José Antonio del Busto y las del narrador Fernando Ampuero. También el pintor Gastón Garreaud da su testimonio de vida a través de una interviú, además de permitirnos reproducir algunos de sus dibujos y pinturas que sirven para ilustrar la presente edición.

Incluimos, además, un informe pormenorizado de las últimas actividades exploratorias de OXY, un artículo sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen –recientemente desaparecido–, un ensayo sobre la obra poética de Ricardo Silva Santisteban y la siempre esperada sección «Ex-libris» de Luis Alberto Castillo. ¡Bienvenida, Primavera!

ORLANDO PEREIRA S.

LA POESÍA SIEMPRE ES
UN MILAGRO

(Entrevista con Marco Martos)

Desde la publicación de su primer libro, *Casa nuestra*, en 1965, Marco Martos se ha constituido en uno de los pilares de la lírica peruana actual. Su verso contenido, tenso, directo, por momentos corrosivo, ha explorado sobre todo las zonas de la cotidianidad y el amor.



– Marco, aceptando la existencia de una Generación del 60, de la que tú serías una de las voces más notables, ¿qué es lo que te acerca a sus otros miembros y qué te singulariza dentro de ella?

– Me acerca el hecho de haber aparecido más o menos al mismo tiempo y, en el caso de Cisneros, de haber compartido los mismos amigos, las mismas influencias académicas, y en el caso de Hinostroza una simpatía muy fuerte, por el interés que él tenía por mi segunda vocación, que es el ajedrez, y la afición por algunos escritores marginales.

– Y poéticamente, ¿qué te singulariza?

– Cuando pasa el tiempo uno puede cambiar puntos de vista; yo creo que no he cambiado tanto y para mí el fenómeno de escribir poesía es algo extraño, una especie de milagro. Me da la impresión de que en ese momento ellos estaban muy preocupados por ser originales; yo, más bien quería expresarme, simplemente. Lo que sí veía es que la poesía que yo podía hacer era diferente de la que publicaba Javier Sologuren en su sello «La Rama Florida», que era la de los otros poetas que se iniciaban y que tenían una impronta más vinculada a la poesía de Javier Heraud. En el primer libro de Luis Hernández, por ejemplo, no se podía ver todavía su originalidad posterior, pero sí ya en su segundo cuaderno, *Charlie Melnik*. Pero al decir lo anterior no me estoy refiriendo ni a Heraud ni a Hernández sino a todo el clima que se vivió en ese momento, con muchas voces que parecían



Martos: uno de los poetas más destacados del 60.

diferentes pero que pasado el tiempo, como en una antología de un siglo, ponen al descubierto más bien sus similitudes.

– Una de las diferencias que advierto entre tu poesía y las de Hinostroza y Cisneros es que ellos suelen adoptar una serie de figuraciones o personas, perspectivas distintas a las del yo lírico tradicional. Eso me parece que tiene que ver con una concepción distinta de lo que es la poesía. Acabas de decir que para ti la poesía es básicamente expresión. ¿Qué otra cosa es la poesía? ¿Testimonio de época, forma de conocimiento?

– Sí, aquella es una poesía con posibilidad dramática, que yo veo más claramente en Hinostroza; no es casualidad que él se exprese también a través del teatro. La poesía que yo hago ha venido siendo, en buena parte, poesía de la expresión personal. Ahora bien, ese otro tipo de poesía

de todas maneras enmascara un yo: hay un individuo que escribe poesía, que se distancia del texto pero sin embargo está ahí. Diciéndolo de una forma más clara: la poesía de la lírica del yo –la mía o la de cualquier otro– es el yo, pero al mismo tiempo, una segunda persona que se expresa, es decir, también es un personaje literario el que habla, aunque nunca con la nitidez que en una novela, donde los personajes están más claros. La distancia entre el individuo que se expresa y la expresión misma, en esta poesía en primera persona es menor, pero existe. De todas maneras, lo que queda escrito muestra al que lo escribió.

– ¿Esto es lo mismo que pensabas cuando comenzaste a escribir? La poesía, antes y ahora, ¿sigue siendo para ti lo mismo?

– Esto es lo que pienso ahora; independientemente de lo que pensaba en ese tiempo, me parece verdad, ahora como entonces, y además para cualquiera.

– Tú eres profesor universitario de literatura, ¿cómo ha influido esta ocupación en tu poesía?

– Es una pregunta difícil de responder. Pienso que la condición de profesor, que han tenido muchos poetas, predispone a un cierto respeto por la página en blanco. Podría decir que si no hubiese sido profesor seguramente hubiese escrito más poesía. Porque una de las características de las personas que, escribiendo poesía, no tienen una formación académica, es la audacia extrema, la seguridad –falsa, a mi juicio– de que es fácil innovar, de que es fácil ser original.

– A propósito de tu condición de profesor universitario, Vallejo ha reclamado tu atención desde un punto de vista académico, fruto de la cual son los artículos, una tesis universitaria y hasta libros que has publicado. Pero yo quisiera preguntarle al poeta Marco Martos, ¿qué te enseñó Vallejo? ¿Qué de Vallejo sigue aún en pie para ti?

– Si a la literatura se le mide por sus mejores logros, y unos cuántos nombres más dan esta clave de algo maravilloso y que trasciende el entorno nacional, que es la existencia de la literatura latinoamericana como un corpus, casi se puede decir que gracias a unos pocos autores –en el sigl. XX no son muchos, pero esta tendencia viene desde Garcilaso– América Latina es el único continente que tiene una literatura supranacional, con características comunes, y dentro de ese panorama, en el terreno específico de la poesía, Vallejo es la más alta expresión en el siglo XX de esta totalidad, principalmente a través de su libro *Trilce*, porque es lo más original, creo, que Vallejo escribió. Aun cuando su capacidad de llegar a un vasto público se acrecentó, pienso que como originalidad su aporte está en *Trilce*. Y, bueno, también está esa capacidad de Vallejo, como la tiene Sábato en novela, de penetrar en los entresijos mismos del alma humana, del dolor, del sufrimiento. Ese es mi interés por Vallejo, que como ves no es puramente académico. Como decía un casi desconocido estudioso del poeta, Miguel Paz, Vallejo da para todo. Y esto tiene que ver con esta otra idea, que yo la tomo de Francisco Carrillo y que me sirve para relacionar lo dicho con la

pregunta anterior, de que para medir la importancia académica de un escritor hay que preguntarse cuánto tiempo puedes estar dando un curso sobre él: ¿una clase, dos, un semestre, todos los semestres? Él llegaba a la conclusión de que Cervantes da para todos los semestres, Shakespeare también, igual Vallejo. Pero más que eso, Vallejo puede ser, y de hecho lo es de muchas personas, un estupendo poeta de cabecera. Vallejo, creo yo, es un caso único. El poeta



(De izq. a der.) R. Di Paolo, C. López Degregori, L. Gómez, M. Martos, J. Sologuren, A. Valcárcel y R. Silva-Santisteban.

dominicano Manuel del Cabral decía que los demás poetas hablan, pero que Vallejo relincha. Hay algo en las entrañas –entiendo así esa metáfora de relinchar– que Vallejo tiene a diferencia de los demás.

– ¿Y por qué la poesía de Vallejo ha influido poco en nuestra tradición poética, y en cambio sí lo ha hecho en otras?, cómo hay poetas que escriben como Vallejo, en los que se nota su influencia, en varios países latinoamericanos, pero no en el Perú. Y en tu caso, siendo un estudioso de Vallejo, no hay huellas de su influencia. ¿O sí las hay?

– Pienso que ocurre lo mismo que con las personas. Cuando uno es muy importante en una casa, los hijos tratan de diferenciarse. Es natural que Vallejo, con la enorme difusión que ahora tiene en el Perú, no sea un poeta para seguir y, más bien, el afán sea diferenciarse de él. Por eso a veces se oye, de una manera ostentosa o juvenil, decir «yo no quiero ser como Vallejo» o «no he leído a Vallejo». En fin, ésta es una suposición, pero, de hecho, Vallejo tiene mucha fuerza, y naturalmente los que están un poco más lejos, no creo que lo imiten pero se sienten menos incómodos con ese peso lingüístico: Juan Gelman en Argentina, Félix Grande en España, Pedro Shimose en Bolivia o Jaime Sabines en México. Por ejemplo, en Jaime Sabines uno siente la voz de Vallejo incorporada, como que Vallejo habla también a través de él.

– Y hablando de influencias, ¿qué autores te sacudieron, te fascinaron, te marcaron?

– Es difícil decirlo. Hay un poeta al que leo poco pero con el que me siento

totalmente afín, que es Quevedo. Y tratándose de autores antiguos, el Arcipreste. Pero generalmente un joven cuando empieza a escribir poesía lee a los autores modernos; un autor que influyó en mí, digamos espiritualmente, es Bertolt Brecht; otro es Kafka, que no es necesariamente un poeta. También los poetas españoles del 27, pero a través de Cernuda, por ejemplo, uno llega a la poesía anglosajona. Del siglo XIX el autor que más admiro es Baudelaire



«Si no hubiese sido profesor seguramente hubiese escrito más poesía».



En París, con Martha Lovato y Elqui Burgos.

y después Rimbaud. En el siglo XX el trabajo de Eliot me parece extraordinario, incluso más que Pound; finalmente, Eliot es más original. En la poesía latinoamericana, un poeta de estirpe quevediana que también me toca mucho, fuera de Vallejo y los cinco o seis fundadores, es el chileno Gonzalo Rojas. Y, bueno, entre los peruanos los poetas que me gusta mencionar son Moro, Eielson y los poetas del 50, en general.

– Cuando comenzaste a escribir poesía ya estos poetas del 50 tenían una personalidad muy definida y un cierto prestigio, ¿cómo reaccionaste frente a ellos? ¿Tratando de diferenciarte? ¿Buscando su magisterio?

– Buscando su magisterio, y además encontrándolo fácilmente porque Washington Delgado era profesor en la universidad en la que yo estudiaba, y después fui también alumno de Javier Sologuren en un curso de poesía contemporánea. Hubo otro profesor que también tuvo una considerable influencia sobre mí. Y también recuerdo que con él llegué a aprenderme de memoria el poema de Pablo Guevara “Mi padre, un zapatero”, que hasta ahora puedo recitar porque lo analizamos desde tantos ángulos que ni Pablo lo pudo sospechar.

– Este acercamiento cordial que tuviste con los poetas del 50 no lo tuvieron con los de tu generación los poetas más jóvenes, y tú fuiste uno de los, por así decir, agraviados con esa suerte de parricidio que practicaron los vates de Hora Zero. ¿Qué experiencias has sacado de esos ataques, de esos manifiestos?

– Bueno, al revés que ahora, en ese momento yo no tenía la piel tan dura, así que pensé que eran unos locos; lo cuento casi como un chiste. Creo que hay una necesidad de afirmarse, y eso fue lo que pasó: al más puro estilo de la vanguardia, sólo que en 1970; es decir, el mismo estilo panfletario, cosas que yo había estudiado en el libro de Guillermo de Torre. Entonces, que de pronto ocurriera en mi país, y sesenta años después, era asombroso, y que yo fuese uno de los damnificados, más asombroso todavía. Lo que podría haberles dicho es eso de «Los muertos que vos matasteis gozan de buena salud».

– Es conocido tu interés por el psicoanálisis. ¿Qué relación tienen esas lecturas con tu poesía? ¿Han influido en ella? ¿Tal vez en tu concepción de la poesía?

– Bueno, eso tiene que ver con que, un poco a contracorriente, en los años 70 yo pensaba intuitivamente que no se podía hacer una abstracción del texto literario, es decir, no creía en la llamada inmanencia del texto. No soy un teórico de la literatura y no lo he

expresado por escrito, pero siempre me resistí a esa concepción. Si se concibe a la literatura como un encuentro entre el lector y el texto y el autor, entonces esa es una vía de entrada a la comunicación no solamente consciente sino inconsciente. Aparte de eso yo tenía, desde la época del colegio, marcado interés por la psicología, probablemente influido por un buen profesor, cuyo nombre quiero rescatar ahora: Luis Ramos Zambrano. Hace muchos años converso con algunas personas interesadas en el psicoanálisis desde la perspectiva literaria, como Edgardo Rivera Martínez, o personas que se han iniciado un poco más, como Augusto Escribens, o algo así como francotiradores interesados en el psicoanálisis, como Max Silva Tuesta, o más recientemente converso con César Rodríguez Rabanal. Lo que sí no me interesa es cambiar de camiseta: mi interés por el psicoanálisis no disminuye mi interés por la literatura.

– ¿Y cuál es tu forma de escribir poesía? ¿Escoges los temas o ellos te escogen? ¿Funciona la voluntad, la decisión de escribir poesía? ¿Cuál es tu sistema?

– Mira, yo no podría sentarme a escribir poesía de seis a siete de la mañana, aprovechando esa hora tan buena según otros. Sí he escrito poesía a través de una frase y, a veces, previamente a través de un ritmo; pocas veces, porque mi fuerte no es la música, me ha venido una especie de ritmo y después he escrito el poema. Pero normalmente el poema se inicia con una frase que a uno se le puede ocurrir en cualquier momento, caminando por la calle o algo así.

– Una especie de inspiración...

– Una mínima, porque la inspiración está encarrilada por un interés, generalmente. Por ejemplo, he tenido en un momento un interés, que todavía conservo, por la presencia de la cultura árabe en España, y escribí y publiqué un conjunto de poemas con ese tema; es decir, tienes un interés previo y a partir de allí las ocurrencias pueden venir.

– Eso es posible cuando uno tiene cierto oficio...

– O cuando uno ya no quiere hablar tanto de sí mismo, o las dos cosas.

– Hay un poeta, Nicanor Parra, que tiene en su poesía una actitud semejante a la tuya. ¿Cómo sientes esa relación?

– Recuerdo que leí a Parra casi por primera vez cuando fui a Chile como parte de una delegación de ajedrecistas en 1962. En Santiago compré dos libros de Huidobro y *Versos de salón* de Parra, y encontré en este último poemario una crispación, un cierto enfrentamiento con su sociedad, un desacomodo del poeta en la sociedad burguesa, que coincidían con lo que yo pensaba y sigo pensando: que el poeta y la poesía se acomodan mal a la sociedad contemporánea capitalista y que felizmente la poesía, al contrario de la novela, no se ha convertido en una mercancía, y que eso permite que la poesía, si bien circule muy poco, llegue con una intensidad con que difícilmente llega, casi diría, cualquier otra manifestación artística.

– Hace un rato dijiste que la poesía era un milagro. ¿Cómo así el milagro en un país como el nuestro?

– Bueno, las condiciones para escribir poesía siempre son malas, pero así como las plantas que nacen en el desierto y nadie riega y sin embargo crecen, así es la poesía.

❧ ❧

TRADICIÓN Y ORIGINALIDAD EN LA POESÍA DE MARCO MARTOS

❧ ❧

El 2 de setiembre de 1999 el poeta Marco Martos fue incorporado a la Academia Peruana de la Lengua. En aquella oportunidad el doctor Luis Jaime Cisneros, presidente de dicha institución, dio el discurso de bienvenida al nuevo académico. Acá las palabras del maestro Cisneros.



El mismo año en que se conmemora el centenario de Jorge Luis Borges, poeta eximio de este siglo de lengua española, y reflexionando sobre la obra de Vallejo, nuestra Academia incorpora a Marco Martos, poeta y profesor universitario, y lo acoge entre sus miembros de número. Y me toca, tras haberlo recibido en el aula universitaria y haber descubierto ahí tajante muestra de su excelencia espiritual, recibirlo oficialmente en la corporación

tras haber seguido con vivo interés estas reflexiones suyas sobre Vallejo, la tradición y la innovación. Borges y Vallejo, la tradición y la originalidad. En ese marco de resonancias y estridencias podemos descubrir cómo los textos de Marco Martos han sido fieles a esta idea que nos ha trazado sobre la poesía vallejana.

Esta preocupación por lo que hay de tradicional y de original en la obra de un poeta no es asunto exclusivo de los críticos literarios sino que ha sido, y es, felizmente, preocupación frecuente en todo auténtico creador. En un antiguo ensayo sobre la tradición y el talento individual analizaba T. S. Eliot el significado amplio y complejo de la tradición, recordando cómo estaba implícito en ella el sentido histórico, el cual no solamente implicaba «una percepción, no sólo de lo que en el pasado es pasado, sino de su presencia». Eliot remarcaba además que ese sentido histórico: «empuja al hombre a escribir (...) con un sentimiento de que el conjunto de la literatura de Europa desde Homero, y dentro de ella el conjunto de la literatura de su propio país, tiene una existencia simultánea y constituye un orden simultáneo.



La poesía y la investigación literaria de Marco Martos reciben el reconocimiento académico.

Ese sentido histórico, que es tanto un sentido de lo eterno como de lo temporal y de lo eterno y de lo temporal juntos, es lo que hace tradicional a un escritor». (Cf. *Los poetas metafísicos*. Buenos Aires: Emecé, 1944, 2 vols., I, 13),

Y claro está —como bien lo ha destacado Martos en su exposición— que Vallejo se halla inserto dentro de la tradición y dentro de ella destaca su *yo creador* con potencia extraordinaria. Por un lado, huellas de lecturas rubendarianas y de

Herrera y Reissig, huellas ciertas de Baudelaire; pero también alguna que otra característica no compartida, como «la radical desnudez de la palabra». Y cruzando el escenario aparentemente contestatario, su *yo romántico* busca hacerse un sitio. Y es que no le falta razón a Eliot cuando afirma que el poeta necesita «lograr la conciencia del pasado» porque en el fondo «está obligado a continuar desarrollando esa conciencia durante toda su carrera» (*ibid.*, 16).

Tradicción y originalidad van jalonando desde 1965 los varios testimonios que Marco Martos nos ha venido ofreciendo de su quehacer poético. Desde la hora primera nos explica cuál es el compromiso fundamental asumido: *Mi oficio es el canto / el canto de las palabras / el dulce embrujo / de las sílabas / y las asonancias*.

Sabe que el poeta tiene una directa obligación con su lenguaje; y parece reconocer que esa obligación de conservarlo se enriquece al ampliarlo y perfeccionarlo: *Cojo la pluma y digo digo / y me río de los que piensan / que debí decir otras palabras*.

Casa nuestra es el libro de la juventud donde el ambiente hogareño reclama atención tierna, pero donde la edad pugna también con sus exigencias y sus letargos: *Con César, con Elías, con Elio o con Tucán / olor a manzanas y fresas dolientes / y nunca / nunca de prisa llegar / y los libros sin las aulas / y mamá en el hogar / y compramos cigarrillos a escondidas / y a escondidas empezamos a fumar.*

Y con la juventud, Martos nos asegura el estallido triunfal del amor universal, romántico: *Aunque sea redundancia, / lo repito una y mil veces: / amo al verano, / amo al amor / eterna primavera, / amo al amor endomingado, / amo al amor sencillo / de los días de la semana, / amo al amor, / eso me salva.*

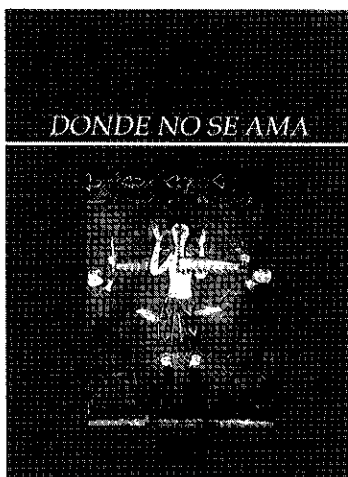
El amor a los hombres, el amor a la vida y a la naturaleza es lo que, en realidad, consagra nuestra condición humana.

Su segundo libro, una casta manifestación de adolescencia, es el puente imprescindible que conduce al *Cuaderno de quejas y contentamientos*, de 1969, escrito entre Lima y Ayacucho y en el que se adivina la voz de Italo Calvino como lejana, pero firme, inspiración. Ahí el arte rupestre se muestra en todo su sereno esplendor. Y un rico venero tradicional va asomando e iluminando los intersticios del poemario. Las circunstancias lo llevan a ser visitado por la lectura política del paisaje, pero Martos logra que, sobre lo instantáneo y temporal, triunfe el quehacer poético:

Mi sueldo (y el tuyo, lector), / no alcanza. / Muchos miran con envidia estos ingresos. / Y hay en este Perú varios millones, peor que nosotros. / ¡Quiero una casa! Sueño. / Engels, de profeta, opinaba que aquí, / con este sistema, no hay solución al asunto. Con rabia y sin vergüenza, / sobre las páginas de Engels, / salen con duelo mis lágrimas corriendo. / Quiero una casa. Sueño. Io sono stanco. / Maldigo. Yo soy el muerto en vida. / El que hace reglamentos.

Dos toques de extraordinaria factura poética (el eco de la égloga de Garcilaso, por un lado, y la viva presencia actual de la lengua romana) han sido suficientes para que la protesta se destiña de colores políticos accidentales y asuma el carácter de una protesta a favor de nuestra condición humana. El libro acoge también la presencia hispánica teñida de la buena inspiración de Melville:

ayer, casi en la madrugada vi a Bartleby echando espuma, candela por los ojos: / en la aldea capital no había sino una librería abierta, / en la librería abierta no había un libro de Juan Ruiz, / Arcipreste de Hita, benemérito. / ¡Arcipreste vago del corazón, / reseco



y quemado del poco placer, / Bartleby del Perú y no de Hita, / aun en ausencia de Pitas Payas, poco celoso y guardián / espuma y candela, incapaz de hablar a una hermosa serrana / para el feroz combate consolador!

Estupenda lengua española, en cuyas briosas huellas medievales encuentra Martos aliento para dar a su discurso poético la envergadura deseada y para ofrecer a su repertorio esta auténtica prueba de destreza literaria. Ayacucho no solamente ha sido tierra por cuyos campos atravesaron ayer los libertadores. Eso es dato para los libros de historia. Pero los datos que guarda el corazón son otros y distintos. Martos ha sabido en la cálida Piura apreciar lo que el paisaje tiene de humano y no duda de cómo el amor al paisaje enriquece y decora la propia biografía. Y la biografía está hecha de soledad y de presencias.

Para quien busca compañía, / para quien busca soledad, dura es la tierra de los molles; / vocingleros crucen junto a las pencas / y poco más tarde canes acezantes vigilan tu morada.

Vate llamaban los antiguos al poeta y el término adquirió valor etimológico en la hora romántica. El poeta presagiaba de alguna manera el porvenir: los románticos, sin ir más lejos, llegaron en el Perú a predecir la llegada del avión. Diez años antes de que la tierra

ayacuchana se ensangrentara, la voz de Martos nos previene: *La cárcel espera, con las puertas bien abiertas / a quien quiera cambiar la miseria de Huamanga.*

Pero en 1969 no era la hora del retorno simbolista, y el poeta lo confirma: *No es la hora de Rimbaud, no es su hora.* Pero ciertamente él lo añora, lo extraña:

Rimbaud sí era un místico; / hermosísimo su camino, / árbol de triunfo silente su pereza, / árbol también su

voluntad. / ¡Qué manera de velar! / ¡Y cómo rampan ahora tras sus huellas!

La originalidad en busca de la tradición. No importa que el poeta se vea desatendido por muchos lectores. Son cosas a las que las variantes de la sensibilidad lingüística y literaria nos tienen acostumbrados. Esos cambios —lo dijo con agudeza T. S. Eliot hablando sobre la poesía y los poetas—: «paulatinamente irán penetrando en el lenguaje mediante su influencia en otros escritores más fácilmente populares; y cuando haya llegado a establecerse se hará sentir la necesidad de otro paso hacia adelante. Además, a través de los escritores vivos sobreviven los muertos». (*Sobre la poesía y los poetas*. Buenos Aires: Sur, 1959; pp. 14-15).



En Arequipa con otros poetas peruanos.

La tradición ha de mostrar su presencia vivificante en 1974: *Donde no se ama* es el libro en que la voz de Pedro Salinas (el eco de su música interior) llega hasta los textos de Martos, por sigilosas lecturas de Leo Spitzer, el viejo maestro de Princeton. No solamente de Spitzer. Martos se ha contagiado de sus lecturas europeas: *Cuando sueñas, no existes, / ni siquiera cuando balbuceante / me cuentas algo de esa noche / llena de luces de bengala y fuegos fatuos.*

Y está en el libro la preocupación por América, tierra de temblores no solamente debidos a movimientos desbordantes de la geografía. El poeta no puede callar su solidaridad con quienes han aprendido a frecuentar el dolor cívico: *A tantos han matado en Chile / que es ridícula tu pena/ y la de tantos,/ ridículo y mezquino tu dolor individual,/ ridículo y mezquino el dolor del poeta que sueña un verso que al despertar/ olvida.*

El recuerdo de los modelos horacianos preside el *Carpe diem* de 1979. Eliot había previsto el poder transformador de la poesía cuando afirmó que la poesía: «transforma el habla, la sensibilidad, la vida de todos los miembros de una sociedad, transforma a todos los miembros de la comunidad, al pueblo entero, lean o no poesía, gusten o no de ella; y aunque no conozcan siquiera los nombres de sus mayores poetas». (*Sobre la poesía y los poetas*; p. 15).

La tímida afirmación con que inauguró su canto en 1965, proclamando el valor de la palabra, alcanza ahora en Martos resonancia inusitada:

Hoy, ayer y mañana, hoy, en este instante, / en el punto inmóvil donde todo y nada sucede, / para purificar el dialecto de la tribu / colocando cada palabra en su lugar, / habla la poesía, habla poco, cumpliendo / su obligación, y sin que nadie la invente, / esparza o desordene, evidencia el orden, orden y desorden y furor / para que la tribu quede contenta / usa palabras del lenguaje de hoy / pues las palabras del año pasado / pertenecen al lenguaje del año pasado / y las palabras del próximo año / esperan otra voz. Y en el punto inmóvil / donde todo y nada sucede, esa voz es esta voz.

Martos está consciente ahora de su fuerza, conoce los mecanismos secretos de su discurso poético, reconoce cuánto le debe a la buena tradición románica que ha venido nutriendo sus textos hasta entonces. Y por eso no ha de extrañarnos que, en 1983, *El silbo de los aires amorosos* nos lo presente de pronto envuelto en un simulacro de babel románico: el poeta está necesitado de interlocutores, ávido de comunicarse, urgido de hallar la lengua apetecida para alcanzar la meta:

Como hablando francés a quien entiende / castellano, / o balbuciendo castellano a una oreja/ italiana, / o como gritando italiano en una plaza de / Lisboa, / o como leyendo portugués en un congreso / rumano así permanecemos nosotros, duros para lenguas, / extraños, juntos sin embargo durante un día/ un mes, un siglo de pesadilla o sueño.

No es el idioma histórico de las sociedades, que aísla a los hombres



«Un hombre está inclinado / sobre escaques.
O libros. O muchachas».

e impide juntarlos de verdad en la armonía, sino el lenguaje del hombre, que, como enseñan los viejos textos castellanos, sólo dice su canción a quien con él va. Martos tropieza una vez más con la tradición y en ese maravilloso camino encuentra cómo ir modelando su originalidad. Y estamos otra vez en su terruño, en Piura.

Es la hora del reencuentro y de la evaluación. Este ejercicio de anagmórisis desfilarán el caballo y la dama, el mar y los momentos distintos de la naturaleza, y viviremos el antiguo amor y el desaliento:

¡Han pasado años de años; me he mezclado / en tantas cosas! y ahora que el sol / reverbera sobre el asfalto, no extraño / a esa patria, distante y diminuta / o tal vez la extraño y por eso escribo.



Al lado del poeta Paco Bendezú.

A partir de este libro de 1990, *Arte rupestre*, iremos reconociendo cuánto debe Martos, a lo largo de sus propias innovaciones, a una tradición por él mismo frecuentada en su hora inicial. *Cabellera de Berenice*, de 1992, nos brinda variado testimonio:

Pero los nombres de la costa cuando mueren / tienen un nombre, una lápida, / recuerdos, flores; los campesinos / cuando mueren son jóvenes asesinados.

Es la hora difícil para el corazón de los peruanos, hora que el poeta no puede vivir sin mostrar también su corazón acongojado: *Ayacucho es la sombra de la muerte, / una escalera interminable de cadáveres, / la muerte misma trepando hasta mi corazón / que vive todo el tiempo agonizando.*

Pero, junto al compartido dolor por desgracia, hemos de oírle otra cara de la verdad viva, el claro convencimiento de saberse peruano: *No es éste tu país / porque conozcas sus linderos, / ni por el idioma común, / no por los nombres / de los muertos. / Es este tu país, / porque si tuvieras que hacerlo, / lo elegirías de nuevo / para construir aquí/ todos tus sueños.*

Pero este libro de 1992 significa para Martos el retorno a todas sus fuentes de inspiración, sobre todo a las de estirpe andaluza, que por un lado significan la antigua España, pero significan también, por



Casa nuestra: Marco, Nausicaa, su nieto Thomas Pilgrim, Dafne, Néstor y Carmen.

otro lado más sutil, la voluntad de asumir toda lengua que haya frecuentado el saber de la poesía, la jerarquía del arte, de la música y el color.

En 1996 *Leve reino* confirma un rasgo persistente de su conducta poética; huir de la política casera, de los sucios trajines electoreros:

Subir y bajar la corriente / no es oficio a mis huesos consagrado

No es que huya de multitudes y de fervores ciudadanos: *Confieso que me gustan los desfiles, / las hermosas banderas, / los feriados triunfales, / pero de allí a otros rumbos existen las distancias.*

Esas distancias lo muestran entroncado en la vieja y buena tradición latina: *En la puerta del olvido / mal que bien, luzco mi linaje de romano, / romano de los malos. / Así porque sí, no me cambio.*

Podemos afirmar, sin duda alguna, que *Leve reino* representa la fiesta total de la poesía. Ritmo y movimiento en la imagen y en la voz confirman que el poeta ha asumido la posesión cabal de su instrumento. En ese sentido, «Danza» es un breve texto carismático de la nueva voz que va modulando, ayudado por la disposición tipográfica, el modulado ritmo de la danza. Imagen y lenguaje se confunden para que la danza sea la muchacha y la muchacha sea la danza: *La palabra / quiere ser / fotografía / y capta / el preciso / instante / en / el / que / la muchacha / se levanta / levemente / el vestido / amarillo / y sonríe / mientras / danza.*

Claro que descubrimos, y reconocemos, el lejano influjo del ritmo lingüístico que Fray Luis impuso al verso y a la prosa, ritmo que Marco recrea a medida que lo va ajustando a una sensibilidad nueva. Y cuando no está acogido Fray Luis por el ritmo, el eco de su entera biografía asoma en el poeta piurano: *Sicut dicebamus hesterna die* lo confirma. Un viejo rumor del romancero español preside muchos.

El autor de estos textos es el que ha sido escogido por la Academia para que comparta con nosotros la tarea de vigilar la hermosa herencia de nuestra lengua española. Nos ha dicho su orgullo porque el nombre de Vallejo pueda correr paralelo al de Góngora o Quevedo, que es el lado de la tradición. Pero nos lo ha presentado también compañero de ese innovador que fue Huidobro. Tradición y originalidad constituyen el marco de la conferencia que acabamos de escucharle. Tradición e innovación nos revela la obra entera de Marco Martos. Cuando, ahora en este mismo año, recorremos los textos de *El mar de las tinieblas*, vemos qué ha significado para él la poesía como palabra en el tiempo.

De esta concepción de Machado no ha querido sentirse lejos nuestro flamante académico. Y por eso rastrea a la palabra en la voz de aquellos a quienes de alguna manera debe inspiración o estímulo. Cuando no es el Arcipreste o el propio Lope, es algún otro poeta español. Él sabe —porque lo ha verificado en su diario trajín profesoral— que: *Ser eminente en letras cuesta mucho, / el tiempo se nos gasta en las viglias.*

Las páginas de 1999 nos lo van confirmando: la generación del 98 supone la presencia simultánea de lo tradicional y de lo innovador. Las coplas de pie quebrado anuncian su no perdida fe en la voz antigua del romancero, pero también el vivo anhelo de darle a su discurso un sello particular y novedoso, que Marco Martos descubre en voces de otros mundos, en el marco de otras culturas:

Rilke viaja a ninguna parte, / juntante lo próximo y lo lejano. // Lo desconocido le atrae, el riesgo. / Así va entrando lentamente / en el libro de las horas.

No han servido, sin embargo, todas estas voces eminentes, ese vasto mundo aleccionador para que el poeta olvide su ser esencial que con la peruanidad lo enlaza. Los viajes estelares de Martos no han perdido nunca los rasgos del Perú. El Perú existe en la realidad y en el poema. Y por eso: *Hablamos del Perú. / De la necesidad de quererlo / Diciendo pocas palabras.*

Y es que, como lo anunció en su libro inicial de 1965, su tarea se cumple en el canto, en el juego acertado de las sílabas y las asonancias. El canto es la vida auténtica que al poeta compromete y que lo vivifica. No importa que la vida pueda parecer un garabato, o que muchos puedan pensarla como un: *camino en el que nada pasa / dos veces, / o un interminable ensayo / para una noche de estreno / que nunca llega, / hasta que muere.*

Esta noche de estreno explica por qué la Academia ha reconocido en la obra de Marco Martos virtudes que ameritan su presencia. En sus poemas hemos aprendido a reconocer su amor por el mar y hemos advertido que los paisajes marinos le vienen asegurados en la propia genealogía que el poeta se ha adjudicado con ingenioso esmero:

Venimos del tiburón. / El ojo del tiburón / en el ojo de mi padre, / vive el tiburón en el ojo de mi abuelo, / y en el abuelo de mi abuelo / y en todo mi árbol.

A la sombra de ese árbol se acoge hoy la Academia Peruana para celebrar, en el centenario de Borges, el ingreso de un nuevo poeta que nos ha de ayudar a enriquecer el espíritu. Él se ha preocupado de «dar la palabra a héroes literarios como si vivieran ahora»; es decir, ha rendido tributo a las «formas tradicionales de versificación» y las ha vinculado, por gracia de su viva fuerza y de su significación, con el verso libre, es decir no se ha resistido a frecuentar las «formas escritas propias del fin del segundo milenio». Por eso encontramos en sus textos al Arcipreste y a Kafka, a Kawabata y a Martín Adán. La viva y escondida voz de quienes fueron lustre de la lengua antigua junto con la de quienes irrumpieron con lujo en la historia de la lengua artística. Sus textos (éstos que le aseguran un sitio aquí donde estuvieron Enrique Peña, Martín Adán) son —como él mismo acaba de expresarlo— «fogonazos que quieren eliminar el enigma en medio de la noche».

POEMAS INÉDITOS DE MARCO MARTOS

EL JUEGO DE MARGARITA GUERRA

Recuerdo a Margarita Guerra, fina
colocando las grandes fichas blancas
en el lugar preciso del tablero,
esperando tranquila
lo que hacía el adversario más fiero.
Jugar contra esa dama daba pánico
a muchos caballeros que tenían
cortesía por ella.
¿Acaso ganarían ya ganándole?
Perdiendo perderían casi todo.
Siendo así, ¿para qué jugar? Mejor
quedarse en propia casa.
¿Pero por qué ceder ante la dama?
Había que luchar de cualquier modo,
enfrentar a esa reina de la guerra.
Ganaba Margarita.
Una fotografía nos la muestra
serena con sus lentes y su trenza
mirando fijamente las figuras
del hermoso ajedrez.
Ella registra la historia peruana
con investigaciones cuidadosas.
En un lugar secreto de su mente
hay un olor de ajedrez.

SOLEDAD DE JULIO ERNESTO GRANDA

Aprendió el ajedrez desde muy niño,
movía los trebejos seriamente,
colocaba en apuros fieramente
a todo contendor, con desaliño.
Más tarde se enfrentó con los mejores
del vasto continente americano,
a todos les ganó con gran desgano,
finas combinaciones de colores.
Pronto estuvo entre reyes del tablero,
entre los destacados del planeta,
arribó hasta la puerta de la meta,
estaba listo para ser primero.
Se le cansó el caballo, le dio pena,
volvió a pie a Camaná, a esa tierra amena.

HURACÁN

Es hermoso
el cuadro
de Guayasamín.
Y es más hermosa
la muchacha
que ríe cerca.
El pintor quiso aprisionar
esa belleza,
pero no pudo
con tu risa,
con tu dicción
habanera,
con ese huracán
que eres
Yamile,
así tan tranquila,
tan cerca.

DAMA SECRETA

Demasiadas fichas llaman a mis dedos.
Mi mente se concentra en una,
en la de más escondida belleza.
En la que está guarecida
en el último recoveco de la casa,
en un escaque de la escalera.
Pierdo muchas veces el camino,
me confundo y encuentro el olvido.
Entonces me la topo
y quedo aletado.
Ha sido hecha tal como la soñó
mi inteligencia.
¿Cómo no la he visto antes?
Está hecha para mis dedos.
La llevo donde quiero,
aunque parece que es ella
la que me conduce.
Es una ficha de ajedrez
y baila como una perinola.
Tal vez ella me inventó
y escribe este poema.

MARCO MARTOS: DOS
MALENTENDIDOS CRÍTICOS



Tamayo Vargas en su *Literatura peruana* (Lima: 1992; pp. 982-983), cuando habla de Marco Martos, le reconoce dos atributos favorables: «iniciador de una corriente provincialista» y «está siempre mejor situado cuando mira simplemente a la gente, cuando está en la vena de lo popular y en el escepticismo provinciano puesto en medio de la calle de la gran ciudad».

Vamos por partes.

LA PROVINCIA

Aquello de “iniciador de una corriente provincialista en la poesía peruana” me parece exagerado, o poco pertinente, por dos motivos.

La provincia, o el sujeto identificable como provinciano, es un elemento trabajado de modo orgánico sólo en su primer libro, *Casa nuestra*. En sus demás libros es harto difícil rastrear en el sujeto del enunciado o en los predicados de este sujeto la condición de provinciano. Lo que no significa que Martos no haya escrito a lo largo de los años poemas a su tierra natal, Piura. Existen algunos, pero nada que lo haga merecedor del título de provinciano.

La poesía de Martos está construida desde un reconocible centro: la capital. Esto en todo el sentido de la palabra. No es que Lima surja en sus poemas. Eso no importa. Una de las ideas bases de su arte poética es el convencimiento de que la poesía se escribe desde un centro cultural que en nuestro caso está simbolizado por Lima. Aquí reposa el saber prestigioso de la cultura occidental. Y es por esto y no otra cosa adjetival o literal que la poesía de Martos no es identificable con la provincia. Incluso *Casa nuestra* está escrita con el patrón de la institución literaria culta citadina.

En segundo término, hay que precisar que el provincialismo de *Casa nuestra* no es aquel que declara su terruño como sinónimo de paraíso. Este primer libro no es una elegía ni un ditirambo al pueblo nativo. En los poemas el que habla no ostenta con orgullo su condición de provinciano. Lo que dice el sujeto del enunciado es que la gran



Con el poeta Antonio Cisneros.

ciudad (convengamos que nuestra ciudad es una gran ciudad sólo por necesidad pedagógica) es un lugar no agradable, hostil, excluyente. La voz que surge de los poemas es la de un ciudadano sin derechos. Recordando a los antiguos griegos, un meteco. Todo lo descabale es de los otros, las penas como siempre son nuestras. El sujeto del enunciado de este libro se presenta como el convidado de piedra que su único delito es haber nacido fuera de la polis peruana: Lima. El sujeto del enunciado más que mostrarse

como provinciano se muestra como el sujeto que no tiene lugar en Lima. Es un extranjero.

VENA POPULAR

En cuanto a la vena popular, la cosa me es un tanto complicada. No es tan simple con colocar algunos términos coloquiales, aderezado con un poco de jerga para pensar que se está frente a un escritor popular. No creo que en los libros de Marco haya cabida para los contemporáneos mitos urbanos, o que exista la perspectiva del sujeto de la enunciación ajeno a los mecanismos propios de la poesía culta.

La poesía de Marco no es popular. Y esto no es un insulto. Su poesía desde *Casa nuestra* hasta ahorita se produce recurriendo a las estructuras que la institución literaria peruana consagra como cultas. De ahí que su poesía se lea en cursos universitarios, se le escuche en eventos convocados por la formalidad literaria. Y no está mal. Ni bien. Es una elección de hacer poesía y Marco lo hace con eficacia.

Lo que puede suceder es que sus poemas suscitan un efecto de sentido de familiaridad, proximidad. Efecto que nos puede hacer pensar que es parte del mundo cotidiano y por lo mismo próximo. Su vocabulario sencillo, sus estructuras de sentido cerradas y claras, su brevedad (que alimenta las posibilidades de un rápido entendimiento), el tono cómplice al lector hacen sentir que se trata de una poesía muy cercana a uno. Alejada de la frialdad que se puede esperar de la literatura.

Usamos la siguiente pareja de opuestos: Cercano/lejano.



Con el poeta Hildebrando Pérez en Grenoble, Francia.

Lo cercano es lo nuestro, lo inmediato que no pasa por complicadas elaboraciones.

Lo lejano es lo ajeno, lo mediato que debe responder a un proceso de decodificación elaborado para su apropiación.

Vistas así las cosas, los poemas de Marco son nuestros, están cercanos y aparentemente son de sencilla producción.

Lo cercano/propio tendría que ver con la cultura popular, mientras que lo lejano/ajeno tendría que ver con la cultura culta.

Pero esto es tan sólo una apariencia. Los poemas de Marco son tan cultos como los de Borges. Por una sencilla razón: ambos poemas se consumen en un mismo circuito cultural: el de la poesía prestigiosa que se estudia en las universidades, que se publican en libros formales y que se leen con toda la institución literaria detrás de uno.

ESCEPTICISMO PROVINCIANO

Otra idea que no me parece acertada es la de escepticismo provinciano. No hay que ser provinciano para tener o ser de un modo peculiar escéptico, ni ser escéptico para ser provinciano.

El escepticismo puede entenderse como uno de los tantos mecanismos de defensa que solemos usar (sin importar la dicotomía campo/ciudad) para poner nuestra parca humanidad a buen recaudo.

Es cierto que los poemas de Marco revelan escepticismo, pero esto es más una característica personal que un rasgo de origen geográfico.

DESCRIBIR / CREAR

Leonidas Cevallos, cuando publica *Los nuevos*, decía que los poetas del 60 aparecían porque había una nueva realidad que describir. Un nuevo mundo le había sido dado para poetizar. (Los siguientes poetas, del 70, lo repitieron usando una frase de los beatniks norteamericanos: nos han dado una catástrofe por poetizar).

MIS POETAS

Por HILDEBRANDO PÉREZ GRANDE

Marco, buen amigo,
 ¿bajo el cielo sombrío bajo el cual laboramos
 febrilmente,
 cuándo veremos el resplandor celeste de Rimbaud?
 Camino, como tú, sobre tierra baldía, eludiendo
 gestos recelosos, metálicos mastines, miradas agrídulces
 ¿dónde el tiempo grato para volver a los huesos
 húmeros, la tortuga ecuestre o el río
 que pasando permanece?
 Marco buen amigo,
 ¿cuál es la clave para perpetuar la página en blanco
 en la que dos amantes
 se inmolan
 con zarzas siderales entre humanísimos aullidos?
 No quiero sembrar de quejas el poema
 pero en verdad, en verdad hablando,
 qué poco contentamiento,
 qué navaja tan impía,
 qué ritos deleznales.

Las nubes empiezan a deslizarse hacia otros horizontes,
 con el leve batir de mi esperanza,
 Marco, buen amigo,
 ¿dos más?

No estoy de acuerdo con esta idea. La poesía no describe. La poesía, como lo quería Huidobro, crea, inventa una realidad. Lo que por comodidad llamamos lo real existe. Pero es sólo gracias al lenguaje que puede ser aprehendida. Las versiones que damos sobre lo real son construcciones verbales que ordenan, clasifican haciendo legible aquello que nombran.

En este sentido, toda poesía inventa un mundo. La poesía de Marco no es una excepción. Inventa.

POETA FISCALIZADOR

En esta realidad el poeta cumple una función: "Para purificar el dialecto de la tribu ... habla la poesía". El poeta escribe para que el lenguaje que es patrimonio de todos no se contamine con giros, palabras perturbadoras. Esta actitud fiscalizadora nos revela un convencimiento: la poesía no es tarea de improvisados. Es oficio que demanda un saber, una competencia de parte del sujeto que produce el texto. Muchos poemas de Marco parecieran hechos sin querer, es decir, escritos de modo natural (nada más antinatural que la poesía). Sin embargo, esa simplicidad casi lúdica esconde muy bien todo un andamiaje cultural. Es la vieja idea de Hemingway: los lectores ven la punta del iceberg, mas no saben nada de lo tedioso, laborioso que pudo haber sido la construcción de su inmensa base. Y así es la poesía de Marco: simplicidad que asoma ocultando a un diestro y sapiente escritor.

❧ ❧

LA POESÍA TRADICIONAL EN EL MAR DE LAS TINIEBLAS

❧ ❧

«E compóselo otrosí a dar algunos lección e muestra de metrificar e rimar e de trobar; ca trobas e notas e rimas e ditados e versos fiz complidamente, segund que esta requiere»

Arcipreste de Hita



I. Introducción

Entre las numerosas conquistas literarias de la poesía de cuño vanguardista predomina, hasta nuestros días, en versificación y métrica, el uso del verso libre sin medida fija que se constituyó a lo largo del fenecido siglo XX como una de las líneas hegemónicas de la poesía occidental. Más bien el uso de las formas métricas tradicionales ha sido continuado en el siglo pasado en la poesía española por muchos miembros de la Generación del 27 y por un puñado de escritores hispanoamericanos, siendo tal vez su mayor exponente Jorge Luis Borges.

En la poesía peruana del siglo XX existen algunos autores como Martín Adán, Javier Sologuren o Leopoldo Chariarse, entre otros, quienes, sin olvidar la importancia de la lírica vanguardista, han cimentado una parte importante de su escritura poética bajo los moldes tradicionales, privilegiando principalmente el uso del soneto. La publicación de *El mar de las tinieblas* (El Caballo Rojo y Atenea Impresores, 1999) de Marco Martos se enlaza noblemente con la métrica clásica de la poesía hispánica tradicional y permiten incluir a su autor en la pequeña galería de poetas cultivadores de estas formas tradicionales.

El mar de las tinieblas se compone de cuatro secciones donde Martos expande su arco temático. Acompañan a temas recurrentes de su poesía, como el del amor, nuevas tramas edificadas mediante tributos a diversos escritores (importantes para el autor) de la literatura universal, entre ellos Yasunari Kawabata, Franz Kafka, Francisco de Quevedo, Luis de Góngora, el Arcipreste de Hita, César Vallejo o



Martos cultiva también las formas clásicas. (Foto: Néstor S. Martos).

Martín Adán. El lector, tal vez acostumbrado a las formas de poesía de verso libre, contemplará un ramillete de versos tradicionales como el soneto, la lira o la copla de pie quebrado.

Y siendo posible que el uso del verso clásico llame la atención del lector, también encontraremos, como en sus libros anteriores, el uso del verso libre de arte menor y mayor. Pienso que sin dejar de lado el análisis de los contenidos de la poesía de Martos, es necesario un análisis formal de sus textos poéticos para poder llegar a un abordaje de los temas. Por una cuestión de espacio me limitaré a explicar solamente la métrica y la versificación de los modelos tradicionales que asimila de la poesía española medieval y del Siglo de Oro.

II. La métrica y el verso tradicional en *El mar de las tinieblas*

Pertenciente a la denominada Generación del 60, sus textos timbran una diferencia con la de muchos poetas de esa década, quienes asimilaron la poesía en lengua inglesa (principalmente de T. S. Eliot y Ezra Pound) mientras que Martos no sólo asimila la poesía inglesa, la enlaza notablemente con los modelos clásicos de la poesía española.

Ya en *Cabellera de Berenice* (1992) sus argumentos y formas métricas empezaban a nutrirse a partir de referentes culturales y modelos literarios tradicionales. Principalmente la historia de la España musulmana medieval y el uso del zéjel. Existe entonces un tránsito de una poesía edificada mediante las experiencias donde la vida cotidiana y el amor eran los temas medulares y constantes hasta llegar a una poesía que bebe de la historia y la literatura, a falta de mejor nombre

se puede decir que mucho de la poesía de *El mar de las tinieblas* es una poesía literaria o culta continuadora de la tradición occidental.

La historia literaria y los propios escritores (por supuesto, no los parricidas por ignorancia) nos recuerdan permanentemente que nuestra literatura occidental es heredera de una tradición clásica que se remonta hasta la literatura griega y latina, lo cual como se sabe no ha impedido los grandes aportes surgidos en cada período posterior de la literatura occidental. La literatura española es heredera de la tradición clásica, pero también es heredera de la cultura árabe y judía; conformando, para acercarnos exclusivamente a la poesía, un abanico de poemas de mucha variedad de tópicos y formas métricas trasladados hacia América e incorporados como parte del arsenal poético de la literatura hispanoamericana.

En *El mar de las tinieblas* Martos utiliza, de manera notable, formas clásicas de la literatura española y prácticamente fuera de uso en la poesía peruana actual. Para dar una idea general explicaré brevemente algunos de estos poemas.

De todas las formas clásicas usadas en *El mar de las tinieblas* el soneto es el más utilizado y seguramente es la forma tradicional más conocida de la poesía hispánica. Como saben los lectores de poesía, el soneto es un poema estrófico que consta de catorce versos, divididos en cuatro estrofas: dos cuartetos y dos tercetos, respectivamente. El esquema del soneto clásico es el siguiente: ABBA - ABBA - CDC - DCD. Los dos cuartetos con dos rimas abrazadas, y los dos tercetos con rimas distintas de los cuartetos CDC - DCD puede utilizar otras combinaciones, como CDE - CDE, CDE - DCE, etc. Pongamos un soneto aparecido en *El mar de las tinieblas*.

SOLEDAD DE DANTE ALIGHIERI

«Sentir a Beatriz en su belleza, / u ofrendarle mirada enamorada / mientras camina el puente muy cuidada, / conmueve al corazón y a su tristeza. / Quedan sólo los campos sin maleza, / dulcísimo querer que nunca enfada: / coronarla de rosas como amada, / darle en su propia boca una cereza. / Escrito está: tendrá vida amorosa / pero no será Dante quien lo quiera / en los trajines diarios de la casa. / Será mejor que quede prisionera / en tercetos que la hagan muy famosa, / gentil y casi eterna en una gasa».

Lo primero que advierte el lector del soneto es que no hay una división estrófica como es característico en los sonetos clásicos. Sin embargo el lector puede hacer la división clásica y encontrará incluso en una primera lectura que el esquema de la rima sí es tradicional: ABBA - ABBA - CDE - DCE. Las dos primeras estrofas son de rima abrazada mientras que los dos tercetos últimos son de rima encadenada. Este soneto también se caracteriza por ser de arte mayor (como todos los sonetos del libro) pues son endecasílabos. Sin detenerme a examinar los acentos señalaré que los cuatro tipos de endecasílabos más importantes son: el enfático (con acentos en primera y sexta sílabas), el heroico (con acentos en segunda y sexta sílabas), el melódico (con acentos en la cuarta sílaba y en la sexta u octava).

En el plano del contenido el soneto desarrolla como tema la historia sentimental de Dante Alighieri y Beatriz. Este es uno de los ejemplos de la denominada poesía literaria, pues será el lector (*in fabula*), como señala Umberto Eco a sus lectores ideales, quienes completarán el sentido y los referentes culturales apelando a sus conocimientos literarios. Todo el soneto hace referencia tanto a la biografía real de Dante Alighieri como a la biografía literaria. Primeramente se plantean en los once primeros versos la biografía real donde se describe la impresión indeleble que dejó Beatriz en Dante. En el primer terceto (versos nueve y once) se recuerda que la vida sentimental de Beatriz nunca terminaría al lado de Dante. En el último terceto, se pasa a la biografía literaria donde se alude a la composición de la *Divina Comedia* donde se eternizará a Beatriz, precisamente en un poema escrito en tercetos.

La otra forma tradicional utilizada por Martos es el uso del zéjel que aparece en dos poemas en los cuales habla el Arcipreste de Hita. El zéjel se cultivó en la zona sur de Al-Andalus de la España medieval. Algunos preceptistas árabes nos informan que tanto la moaxaja como

el zéjel fueron inventados por Muqadam Ibn Mu'afa o por Muhammad Ibn Hammud, poetas cordobeses, de Cabra, de finales del siglo IX o de principios del siglo X. Está escrito en árabe vulgar en versos octasílabos. Su composición estrófica es la siguiente: un estribillo que consta de uno o dos versos; una segunda estrofa (mudanza) de tres versos monorrimos más un cuarto verso que rima con el estribillo (vuelta).

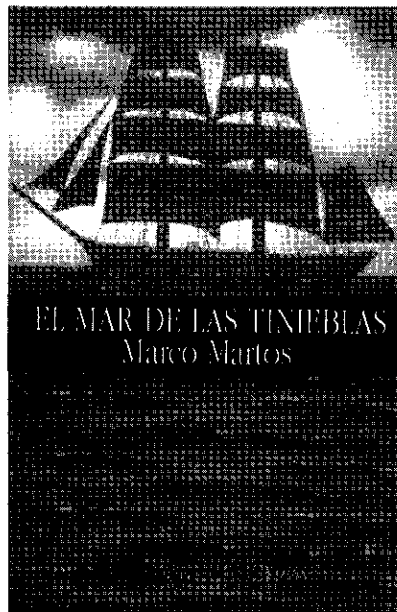
OSCURA BOCA DEL VINO EI ARCIPRESTE DE HITA SE DA ÁNIMOS PARA ALEGRAR SU ERRANCIA (1345)

«¡Oscura boca del vino / alegre todo camino! / Un vino tan oloroso, / un riojano tan sabroso, / un zumo tan animoso, / alegre todo camino. // Aspiro tu risa roja, / aspiro labio que aloja, / aspiro tu aroma, hoja, / púrpura boca del vino. // Sólo tengo tu fragancia, / la imagen de tu elegancia, / tus sonrisas sin ganancia, / fogosa boca del vino. // Quedan aquí tu locura, / delgada tu pena dura, / tan brillante tu hermosura, / donosa boca del vino, // ¡Oscura boca del vino / alegras todo camino!».

La silva es un poema no estrófico en la que se combina, a voluntad del poeta, versos de siete y once sílabas, con rima total o consonante, aunque en diversas ocasiones se interpolan versos sueltos. Karl Vossler en *La poesía de la soledad en España* escribió de la silva: «El madrigal con su mezcla de endecasílabos y heptasílabos de rima libre, preparó el camino a la silva, metro preferido por la poesía de la soledad del siglo XVII, que alcanza en las *Soledades* de Góngora celebridad universal». La silva que escribe Martos tiene como referente cultural al poeta renacentista Francisco de la Torre.

EPITALAMIO PARA DAFNE Y JAVIER (EN ESTROFAS DEL BACHILLER FRANCISCO DE LA TORRE 1534)

«Empieza ahora nueva vida junta / por deseo de dos buenos amantes / que desdeñan sus dudas acuciantes / eligiendo una ruta. / Largo desvelo espera a los esposos, / noches claras y muchas alegrías,





(De izq. a der.) Hildebrando Pérez, Marco Martos, Néstor Martos y Elqui Burgos.

/ y el canto más rotundo de la vida: / una estrella en sus ojos. / El brillo del amor que ya trasciende, / alumbra la esperanza y más se afína, / a los que bien quieren. / Pensando lo mejor uno del otro / ya tienen fuerza exacta de juntarse / bendecirse mañana, enamorarse / mirándose a los ojos».

El verso de ocho sílabas conocido como octosílabo tiene una larga tradición en las literaturas románicas y es uno de los más antiguos de la literatura española, su combinación con versos de cuatro sílabas o tetrasílabo se le conoce con el nombre de pie quebrado. Ya el Arcipreste de Hita en su segunda cantiga de gozos de Santa María del *Libro del buen amor* utiliza el pie quebrado agrupado en sextillas. La trascendencia de esta estrofa se debe a las *Coplas por la muerte de su padre* escritas por Jorge Manrique. Son pues las *Coplas* de Manrique el modelo literario utilizado por Martos insertado en la sección II, *Errancias* de *El mar de las tinieblas*.

Los lectores de poesía saben que una de las líneas temáticas de las cuarenta coplas es la exaltación de la figura del padre de Jorge Manrique, el maestro Don Rodrigo. En las *Coplas* de pie quebrado de *El mar de las tinieblas* también tiene como tema medular la exaltación de la figura paterna. Veamos la copla 3:

«Se acuerdan de aquellas clases, / tú desgajabas la historia / como un cuento / que apenas tenía fascas / bordadas en la memoria, / en su viento. // Fuieste valiente en la hora / más difícil de la vida. / lo conservan / en su mente ayer y ahora; / sólo el lento tiempo olvida. / ellos observan».

Examinando la versificación de esta copla se observa que es una estrofa escrita en sextillas dobles donde se combinan ocho octosílabos: 1-2; 4-5; 7-8; 10;11 y cuatro tetrasílabos: 3-6-9-12. Su rima es consonante alternada: ABC- ABC- DEF- DEF. A pesar de que la copla de pie quebrado se cultivó hasta el modernismo, parece ser que Miguel de Unamuno fue uno de los últimos en usarla.

La siguiente forma clásica utilizada es la sextina. Este tipo de verso fue inventado por el trovador provenzal Arnaut Daniel a finales del siglo XII y prontamente Dante (quien compuso dos sextinas)

y posteriormente Petrarca lo incorporaron a la lírica italiana medieval. Fue introducido en España en el período del Renacimiento y se continuó cultivando hasta el barroco. Algunos estudiosos de la métrica como Antonio Quilis ha escrito en su *Métrica española* que la sextina es una composición muy compleja y muy rígida.

En palabras del propio Quilis se define a la sextina como un poema armado por seis estrofas y una contrera; cada estrofa tiene seis versos no rimados; cada verso finaliza en una palabra bisílabo; la contrera es una estrofa de tres versos. El enunciado final de cada verso de la primera estrofa debe repetirse, en un orden determinado y distinto en cada una de las cinco estrofas restantes, y estas seis palabras tienen que aparecer forzosamente en la contrera. El modelo tradicional sería: Primera estrofa: ABCDEF / Segunda estrofa: FAEBDC / Tercera estrofa: CFDABE / Cuarta estrofa: ECBFAD / Quinta estrofa: DEACFB / Sexta estrofa: BDFECA // Contrera: AB - DE- CF.

El poema elegido es el dedicado al propio Fernando de Herrera, quien compuso cuatro sextinas.

SOLEDAD DE FERNANDO DE HERRERA

«Me sumergo en el fondo de tus ojos, / aspiro lo profundo de tu llama, / llevo mi indiferencia, llevo nieve, / y pena que florece verde en mi alma; / de esperanzas, sombrías quedan hebras, / pesadumbre me coge por el cuello. // Toco la cabellera, miro el cuello, / permanezco aturdido por tus ojos, / te acaricio el mentón y varias hebras, / me sumerjo en el centro de la llama, / y vivo así muriendo entre tu alma, / haciendo el agua pura de la nieve. // Leño ardiente, me enciendo en pura nieve / majada, blando blanco de tu cuello / perfecto atormentándome en el alma / que entra al cielo, al infierno por tus ojos, / que se abrasa por siempre entre tu llama / y se queda pendiendo de tus hebras. // Balanceo mis penas en las hebras / de tus cabellos más negros, nieve / primaveral pisada por la llama, / y deslizo mis dedos por tu cuello, / quedo absorto mirándote los ojos, / mientras un oleaje llega al alma. // ¿Tanta belleza puede ser del alma? / ¿Se



Con el poeta Vicente Azar.

guarda lo divino en unas hebras? / el misterio mentado de tus ojos / penetra en lo profundo de la nieve / que llena las montañas y tu cuello / orondo, corazón de fría llama. // No quise conocer nada y tu llama / se propuso incendiar mi triste alma, / así quedé muy prendado de tu cuello, / de tus cabellos negros y sus hebras, / delicados matices de la nieve, / blanquísima montaña en puros ojos. // En mis sueños tus ojos y tu llama / alimentan mi propia alma con hebras / de nieve y manantiales de tu cuello».

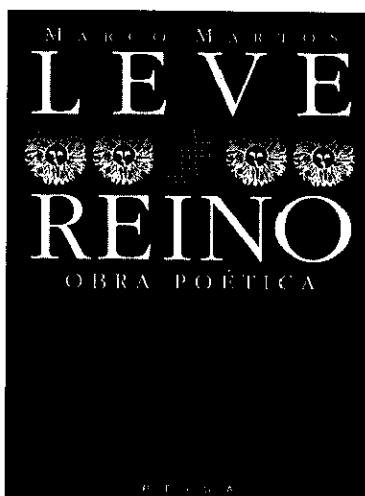
Dejando de lado muchos temas por explorar en *El mar de las tinieblas*, se le puede investir como un libro prominente, correspondiente a la madurez literaria de Marco Martos, quien aprendiendo las enseñanzas de los escritores tributados, ha escrito una poesía producto de su pasión por la lectura y su perseverante consagración a la literatura.


**EL LEVE REINO DE
MARCO MARTOS**




He seguido libro a libro la obra de Marco, desde que cuando estaba en primer año en universidad asistí a la presentación de *Casa nuestra* en San Marcos, en 1965, pero no ha sido sino al leer *Leve reino* que he podido percibir verdaderamente el valor de esta poesía, porque ahora que está reunida se hacen mucho más visibles las constantes que la recorren, los cambios que ha ido experimentado y esa solidez que los años otorgan sólo a aquella que vale la pena. Mi juicio podría parecer parcial por la amistad con que me honra desde hace tanto tiempo, pero para leerla he tratado de despojarme de los lentes que a veces la cercanía –y no siempre para ser benevolente; a veces, también, para tomarla a la ligera– nos pone ante los ojos cuando miramos la obra de los amigos, y creo que lo he logrado en la medida de lo posible. Y el resultado de esta lectura es la convicción de que estamos ante una gran poesía. Una poesía hecha de algunos muy buenos poemas y de otros que, como sucede con los grandes poetas, se potencian entre sí, de tal modo que puedo decir que *Leve reino* es un libro verdaderamente compacto, sin desperdicio, que a diferencia de otras obras completas, que suelen servir para espigar aquí y allá, se puede leer de un tirón, sin que uno se sienta agobiado ni menos aburrido, a pesar de que se trata de una poesía de relativamente pocos temas. Recuerdo que hace tiempo, con Marco, Elqui Burgos e Hildebrando Pérez hicimos una antología de la poesía posvallejiana, que no llegó a publicarse, y que nuestro propósito era no dar una visión panorámica y representativa sino hacer un excelente libro de poemas. Bueno, *Leve reino* es una de las pocas obras completas que se pueden leer así: como un excelente libro de poemas.

De haber vivido en el Renacimiento, Marco tal vez habría estructurado su obra como un cancionero, es decir, fundamentalmente como una historia de amor, que también da cuenta de algunas otras preocupaciones que van pautando la vida del poeta. Y es que, en efecto, existen notorias semejanzas entre esa forma renacentista de agrupar los poemas y la poesía de Martos: la experiencia amorosa, que es su



tema principal, no excluye la reflexión sobre el amor y tampoco sobre ciertos hechos que han marcado la vida del poeta; a la exaltación se viene a unir la desesperanza, y el *vario estilo* le da esa diversidad de ritmo que finalmente no hace sino traducir los altibajos vitales del autor.

Pero Marco es un poeta de su tiempo. Tan de su tiempo que toma directamente de él lo que necesita para su obra. En el poema «Rito», por ejemplo, recomienda: «*Usa palabras del lenguaje de hoy / pues las palabras del año pasado / pertenecen al lenguaje del año pasado / y las palabras del próximo año / esperan otra voz*». Y por eso, precisamente, en un momento esta poesía no parecía muy moderna. Recuerdo que al hablar de la Generación del 60 se solía decir que la poesía de Marco era de stirpe más bien española, un poco refractaria a la influencia de lo anglosajón, que entonces llegaba con fuerza para insertarse en nuestra tradición. *Leve reino* nos permite comprobar que ello no es así: hay en esta poesía, sí, algunas referencias a los clásicos del idioma y también a los modernos, pero ni el ritmo ni los temas ni el espíritu ni la actitud ante la poesía lo acercan a los de la Generación del 98 ni a los de la del 27, ni menos a los poetas del Siglo de Oro. Esa adscripción a lo español se hacía a falta de una etiqueta mejor. En realidad, la poesía de Marco Martos siempre se ha movido a su aire. Y él ha sido consciente de ello desde el principio. Lo dice en «Contra Critias», de *Casa nuestra*: «*Cojo la pluma y digo / lo que me viene a la lengua / lo que siento de adentro / lo que nadie me dicta / Cojo la pluma y digo / radiografía daltónica / o lo que me da la gana*».

Ésa es la razón por la que la poesía de Marco no es experimental. Su norte no son las teorías, sino su mismo ser: «lo que siento de adentro». No ha buscado sumarse a escuela alguna. Por ello, y considerando los años en que comenzó a escribirla, la suya no es una poesía «moderna», pero sí –y no es una paradoja– ahora resulta actual. Podríamos decir que es posmoderna, si le damos a este término el sentido de asistemático. Y ésa es su actualidad: ya nos hemos cansa-



En compañía de su nieto Alejandro Galindo Martos.

do de recetas y otra vez empezamos a apreciar valores que parecían olvidados en el arte. Es cierto que, como afirmaba Mallarmé, la poesía no se hace con ideas sino con palabras, pero las palabras no bastan; tienen que estar cimentadas en la tierra —o en el cielo, si se puede— y amalgamadas con algo más que puros nexos gramaticales.

Siempre —y se ha repetido hasta la saciedad— el llamado yo poético es distinto del ser real del poeta, pero en algunas obras esa distancia es notoriamente menor. Los precursores de las vanguardias de principios de siglo, es decir, los fundadores de la poesía contemporánea, empiezan subrayando esa distancia cuya frase emblemática es el «*Je est un autre*» de Rimbaud: «Yo es otro». Marco es, en este sentido, y a pesar de su gran admiración por el poeta francés, lo contrario de Rimbaud. No por nada uno de sus poemas dice: «*No es la hora de Rimbaud, no es su hora. / Busquemos lo maravilloso / dando vueltas alrededor de lo concreto*». En Rimbaud hay una huida de lo cotidiano hacia el mundo de la imaginación, mientras que en Marco Martos hay la voluntad de permanecer en el aquí y ahora, y a lo más refugiarse en el recuerdo familiar o en la poesía sentida como un desahogo de lo cotidiano.



Con Manuel Larrú y José Carlos Ballón.

Es que ésta es una poesía de la experiencia. Como epígrafe de uno de sus libros figura un poema de Antonio Machado que termina con estos versos que podría haber suscrito don Quijote: «*No prueba nada, / contra el amor, que la amada / no haya existido jamás*». Éste es sólo un testimonio de su devoción por Machado, uno de sus poetas tutelares, pero estoy seguro de que Marco no comparte del todo esa idea del amor. La suya, repito, es una poesía de la experiencia. Contra todos los distanciamientos, en él la poesía sigue siendo expresión. Por eso comunica sinceridad, por eso conmueve tanto.

También podríamos definirla como una poesía de lo cotidiano. De ahí provienen sus temas: el amor, la estrechez a la que las preocupaciones diarias someten al hombre, la nostalgia, el oficio mismo de escribir, los grandes y pequeños acontecimientos que ve a su alrededor. No es una poesía triunfalista; no canta a la utopía, aun-

que tampoco está contra ella. Ni sus poemas más optimistas se acercan al himno; es más, cuando tocan los llamados temas sociales, ni siquiera buscan asumir una posición colectiva ni expresar una ideología, sino parten del sentir personal. El poeta es consciente de los límites de su oficio; como dice en «*Hombres y moscas*»: «*La palabra sólo evidencia el problema, / le pone nombre y corre traslado a quien corresponda*». Sus versos son el testimonio de un individuo metido en el tránsito de lo cotidiano, del cual escapa sólo por breves instantes. Parece —y es— una poesía hecha durante esos resquicios que a su autor le dejan las urgencias de la vida. Varias veces he visto a Marco, durante algunas de las terribles sesiones burocráticas en la universidad, abrir su agenda y anotar palabras en forma de verso, gérmenes, seguramente, de poemas o partes de ellos.

Pero aunque muchos de sus poemas, sobre todo los de una primera época, han sido escritos desde una perspectiva doliente, que tal vez sea la manifestación más visible de la impronta vallejiiana que hay en él, tampoco la oración es uno de los módulos de su poesía. Marco nunca se dirige a un ser superior; sus interlocutores son él mismo y su pareja, o el hombre común y corriente. Por eso su protesta nunca es grandilocuente ni sus elogios desmesurados. Me conmueve especialmente, a este respecto, el poema dedicado a la muerte de su padre; resistiéndose a la idealización, nos dice: «*Fue bueno, como / el padre de cualquiera*», y le pide a su propio hijo que lo juzgue así también: «*Y tú mi pequeñín, / mañana cuando crezcas, / ojalá pienses de mí / lo que pienso de tu abuelo*». Esa naturalidad en el trato, que es una de sus virtudes personales y que se extiende a su poesía, explica también la rápida simpatía que despierta en el lector.

Ello es correlativo con el ritmo más bien deliberadamente desmañado, esto es, literalmente, 'sin mañas', de sus versos. No hay poesía menos artificiosa, ni siquiera cuando, jugando, imita a algún otro poeta. Pero tampoco huye de lo musical; simplemente deja que fluyan las palabras e impongan su propio cantar.

Si tuviera que contestar a la pregunta de cuál es, vista en su conjunto, la dirección de la poesía de Marco Martos, diría que ella se encamina hacia la sabiduría y la serenidad. Tal vez el poemario que marque el cambio sea *El silbo de los aires amorosos*. A partir de su siguiente libro, *Cabellera de Berenice*, esa serenidad se manifestará en la capacidad de adoptar —encarnando, no meramente actuando— diversas personalidades que le permiten abordar otros temas e incursionar en el pasado y en otras culturas. Creo que esto es algo que hay que resaltar. La poesía de Marco no está cerrada. Al contrario, empieza a explorar nuevos territorios y tiene todavía mucho que dar. Y en tanto eso se canta, quisiera hacer lo que uno debería hacer siempre con los buenos poetas: darle las gracias por haber —con harta paciencia y generosidad y dejando en ello buena parte de su vida— transfigurado el pesado y turbio reino de este mundo en ese otro leve reino de su palabra que nos estimula y purifica.

POÉTICA DEL AJEDREZ

Ad portas de publicar un nuevo poemario, con el título de *Jaque perpetuo*, Marco Martos nos entrega —en calidad de primicia— una suerte de poética sobre una de sus pasiones: el ajedrez.



Ante escaques y trebejos, el joven Marco Martos alista un gambito de caballo.



Es probable que el ajedrez haya aparecido en la India, hacia el siglo VI. Su precursor fue un juego de dados de cuatro jugadores llamado *chaturanga*, que significa cuatro soldados. Hubo un momento en el que los dados, y con ellos la suerte ciega, fueron descartados. Así nació el ajedrez, todavía sin la poderosa dama que ahora marca el juego. El ajedrez se

difundió pronto por Persia, donde se llamó *shatranj*, posteriormente, *shah mat*, el rey ha muerto, y estas últimas palabras sobreviven ligeramente modificadas en el actual castellano.

Los árabes llevaron el ajedrez de Persia a España en el siglo X y luego el juego se propagó por toda la península ibérica en el siglo XVI, por Italia en el XVII, por Francia el siglo XVIII. En los siglos XIX y XX, Inglaterra, Alemania, Estados Unidos, Rusia y los otros países que formaron la Unión Soviética, han dado los ajedrecistas más extraordinarios.

Como lo ha contado Ricardo Palma, el ajedrez llegó al Perú con la conquista y fue Atahualpa el primero que aprendió el juego. Si bien el ajedrez es popular, entre nosotros tenemos sólo tres grandes maestros reconocidos actualmente: Orestes Rodríguez, Henry Urday y Julio Ernesto Granda, que es el más talentoso de todos los ajedrecistas peruanos, pero que está prácticamente retirado de las competencias.

El ajedrez es un juego de guerra, pero expresa también, como quería Lasker, esa atracción del ser humano por la lucha y puede ser

visto también con una técnica con cierta pretensión científica, una especie de universo cerrado donde el jugador tiene que descubrir sus reglas como un físico evidencia la dinámica que está debajo de la materia.

El más depurado ajedrez asocia la lucha a la belleza. Comprendidos los secretos de su juego, cualquier humilde aficionado, un *patzer*, como lo llama

George Steiner, puede seguir la admirable serie de jugadas de un gran maestro, llámese Andersen, Fisher o Tal. Y si conoce un poco más del misterio de los trebejos, puede asociar los estilos de las partidas con corrientes literarias, artísticas o científicas. Existe un ajedrez vinculado al Renacimiento personificado por Ruy López de Segura, existe otro que llamamos Romántico, representado por Andersen, otro Positivista cuyo paladín es Tarrash, un ajedrez de vanguardia, llamado *hipermoderno*, asociados a los nombres de Reti y de Nimzovitch. Hay un ajedrez de belleza clásica representado por Capablanca y otro que incluye todos los estilos, que es el de la escuela soviética de Botvnik, Keres, Karpov y Kasparov.

El ajedrez no es solamente técnica simbólica de guerra, belleza peculiar, símbolo de vida, es también una devoción en el corazón de muchos humanos. Sólo por esto último merece, sin duda, atención.

Como tantos otros aprendí ajedrez en la infancia. Mi padre, con el propósito de alejarme de deportes violentos como el fútbol, que era mi juego favorito, me enseñó sus reglas misteriosas y se enfrascaba conmigo en interminables partidas. Me ganaba muchas, pero pronto



El poeta Martos vivió su infancia en Piura. Con sus hermanos Manuel y Martha (Foto de 1948).

la situación fue cambiando hasta el punto que yo ganaba todas. Un día, por fin, me ganó otra vez. «Esta es la última partida que jugamos», me dijo. No necesito ser psicoanalista para interpretar la situación.

Mi padre, Néstor S. Martos, fue la persona que más me apoyó cuando me convertí en un ajedrecista de nivel. En el período en el que destacué, entre 1960 y 1964, disfruté de mis victorias y me dio aliento cuando perdía. Hasta ahora recuerdo su rostro de gozo en 1962 cuando obtuve en un torneo un primer puesto por encima de Mario De la Torre, campeón peruano de 1960, y de Orestes Rodríguez, más tarde gran maestro, a quien le gané la partida individual. Me acuerdo de las cartas paternas de felicitación cuando obtuve victorias frente a ajedrecistas chilenos en 1961 y 1963. En este último año, en días de fiestas patrias, comentando la victoria que había obtenido en el enfrentamiento Perú-Chile, el diario *La Prensa* de Lima dijo que era una lástima que me dedicara a la poesía. Por este tiempo me había nacido la otra pasión que marca mi vida, la de ser escritor. En su altar sacrificué lo que más quería, el juego del ajedrez. Por algunos años hui del juego amado como de la peste y llegué a decir que había perdido mucho tiempo en los clubes de ajedrez. Mi padre me corrigió y me aseguró que el ajedrez me había dado un orden que podía usarlo en cualquier actividad. No se equivocaba, la tenacidad literaria que ahora tengo tiene una vinculación con el noble juego.

Ajedrez y poesía son dos formas prístinas de belleza. Como tantos otros poetas, había escrito algunos textos al juego amado que pueden leerse en mis libros anteriores, pero hasta 1999 no había pensado dedicar un libro entero al ajedrez; cuando se me ocurrió me pareció una buena idea, un desafío. *Jaque perpetuo* es su nombre y aún lo conservo inédito.

Jaque perpetuo ha sido escrito como si jugase un largo torneo, me he puesto a ambos lados del tablero, he expresado mis ambivalencias frente al ajedrez, he cantado a todas las fichas, y a una porción de los jugadores más importantes de la historia del ajedrez, desde Ruy López y Filidor, hasta Petrosian, Karpov, Kasparov, las hermanas Polgar, y un

grupo de ajedrecistas peruanos encabezados por los admirables Esteban Canal y Julio Ernesto Granda.

Dos momentos emocionantes de mi vida están relacionados con el ajedrez: En 1959, siendo adolescente todavía, conocí a Ludek Pachman, gran maestro checo que visitaba Lima en ocasión del Torneo Internacional Ciudad de Lima. Después de las partidas, junto con otros aficionados, lo acompañaba a su hotel. Sentí que conversaba con un verdadero maestro, de alguna manera heredero de los grandes artistas del Renacimiento y aunque nunca más volví a ver a Pachman, lo seguí a través de sus magníficos libros, incluyendo el doloroso texto donde cuenta su alejamiento del socialismo, después de la primavera de Praga. En 1978 pude

conversar con Jorge Luis Borges y uno de los temas que tratamos fue el del ajedrez. A Borges, más que el juego mismo, le interesaba la simbología del ajedrez.

Lo que puede haber detrás de este juego universal, el misterio de las correspondencias que quería Charles Baudelaire, empecé a vislumbrarlo —pero sé bien que nunca llegaré al centro, a una verdad definitiva— leyendo el libro *La batalla de las ideas en ajedrez* de Anthony Saily, quien recuerda que los antiguos chinos concebían en la naturaleza dos principios complementarios que en acción alternativa producen «todo lo que llega a ser». Según esta difundida concepción del *ying* y del *yang*, el *ying* femenino tiene pasividad, profundidad, oscuridad, frío. El *yang* masculino tiene actividad, altura, luz y calor. En el pensamiento ajedrecístico de los grandes maestros, tal como se expresa en sus estilos de juego, hay también un dualismo entre los principios masculino y femenino (que existe dentro de cada individuo, hombre o mujer). Cuando domina completamente el polo masculino, el pensamiento fluye hacia el análisis penetrante, el razonamiento exacto y la habilidad técnica. En el polo femenino esta la fe, la intuición, la creación artística cuyo camino estético están a veces en desafío con la lógica. Según Saily la tendencia creadora se rebela contra el afán de reducir el ajedrez a un ejercicio técnico generalizado, prefiere asociarse a una individualizada búsqueda artística. Desde el conocimiento de las religiones, Eduardo Mazzini ha llegado a las mismas conclusiones que Saily sobre el ajedrez. Como puede verse en sus trabajos, el ajedrez se asocia a las doctrinas taoístas y en particular al *I Ching*, el libro de las mutaciones.

El conocimiento de cuestiones de ajedrez no me convierte en un erudito, es un camino de reencuentro con la vida misma. A partir de ahora veo al ajedrez y a la poesía como partes de una misma textura. Ajedrez y poesía son porciones de una divina matemática y una divina gramática, la exactitud del orden de las jugadas, y la exactitud del orden de las palabras.

LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE MARIO VARGAS LLOSA

El presente texto es el discurso de bienvenida que el poeta Marco Martos leyó cuando al novelista Mario Vargas Llosa se le otorgó el Doctorado Honoris Causa de la Universidad de San Marcos, el 17 de abril del 2001.



La Universidad Nacional Mayor de San Marcos hace hoy un alto en sus labores habituales para incorporar como Doctor Honoris Causa a Mario Vargas Llosa, uno de sus más conspicuos ex alumnos, y al hacerlo cumple un acto de estricta justicia poética que honra tanto al ilustre escritor como al propio claustro.

Desde el momento mismo que el Perú existe como país o como posibilidad, ha ofrecido al mundo destacadas individualidades que nos representan bien en los distintos campos de las ciencias y las letras. No es azar que los más notables entre ellos estén vinculados a San Marcos. Nombres como los de Alcides Carrión en medicina, Julio C. Tello en arqueología, o Raúl Porras en historia, han saltado los estrechos círculos de los especialistas y se han convertido en patrimonio común para todos los peruanos. Así ocurre con Mario Vargas Llosa.

Dentro de las distintas actividades del ser humano, la literatura es un territorio particularmente privilegiado. Como cualquier otra actividad, exige, a quienes se entregan a ella, disciplina y talento. Conocer los secretos de su elaboración cabal, despiadada y avasalladora, seduce a quienes se aficianan a la verdad de su creación, los hace, al mismo tiempo, más libres como ciudadanos y más dependientes como orífices de una tarea impropia que no termina sino cuando fina la propia vida. Esos códigos de elaboración de la materia literaria son milenarios y están en constante reelaboración. Las técnicas que utiliza un dramaturgo para escribir una pieza hoy en día, se parecen y se diferencian de las que utilizó Sófocles cuando pergeñó el *Edipo rey* hace dos mil quinientos



Los poetas Marco Martos e Hildebrando Pérez departen con el novelista Mario Vargas Llosa, en la Casona sanmarquina.

años. Pero si la literatura exige mucho a quienes la cultivan, se abre con alguna facilidad a una gran proporción de la humanidad porque se conecta de modo claro con la vida de todos los hombres, con sus necesidades básicas y, principalmente, con sus sueños.

En el Perú tenemos un manojo de escritores que han expresado en su literatura las porciones de la realidad vivida o imaginada que mejor conocían y que haciéndolo

tocaban no solamente las fibras más íntimas del ser de los peruanos, sino que, al mismo tiempo, expresaban realidades y sueños de los hombres de cualquier latitud. Cuando decimos Inca Garcilaso de la Vega, Ricardo Palma, Manuel González Prada, César Vallejo, José María Arguedas, estamos simultáneamente señalando la región y el país que los vieron nacer y los formaron, rendimos homenaje también a la lengua castellana, esa otra patria en la que nos reconocemos, y también a esa capacidad hermosa de llegar a todos los rincones de la tierra a través de la palabra escrita. Esas mismas calidades, hoy, San Marcos, en este claustro pleno, se las reconoce a Mario Vargas Llosa. Verdad es que el mundo entero lo ha hecho ya desde hace décadas, pero tiene un sentido simbólico que la casa de estudios donde se formó, que infelizmente muchas veces ha sido una federación de facultades, se junte en un solo haz como anunciando un tiempo nuevo, y exprese en forma unánime este sentimiento compartido por profesores, alumnos y trabajadores.

La formación de los escritores que consiguen con el paso del tiempo características excepcionales que los hacen no solamente los mejores portadores del aire de su tiempo, sino que ingresan al canon literario

convertidos en clásicos, siempre provoca curiosidad y controversia, como si la dilucidación de esos detalles biográfico-literarios pudiera ofrecernos claves para comprender el origen de una vocación arraigada. Quienes nos consideramos fanáticos de la literatura sabemos bien que no es así, que ni siquiera un estudioso de la mente como Sigmund Freud, que tanta importancia dio a los años de la infancia en la vida de los individuos, pudo llegar a conclusiones válidas sobre el origen del talento científico o artístico. Una conclusión modesta es que hay personas que consiguen mejores logros que otros. De todas maneras, los padres, la familia nuclear, la familia extensiva, el país, la lengua, dejan marcas nítidas en el trabajo de quienes son excepcionales. Ellos saben, de un modo intuitivo y no siempre saben explicarlo, cómo amalgamar sus circunstancias personales para llevar una vida que les permite ofrecer productos notables en la ciencia o en el arte. Mario Vargas Llosa, en esa especie de autobiografía que es *El pez en el agua* (1993) ha señalado no solamente las complejas relaciones con su propio padre, sino también la importancia que tuvieron en su formación numerosas figuras paternas, sus profesores, desde Carlos Robles Rázuri, el profesor de lengua y literatura del colegio San Miguel de Piura, pequeño, magro, atildado, castizo, testigo directo de la producción de la primera obra literaria pública del que luego sería afamado novelista, la obra dramática *La huida del inca* que se estrenó en el teatro Municipal de Piura, hasta sus profesores universitarios, Raúl Porras Barrenechea, Luis Alberto Sánchez, Jorge Puccinelli y Augusto Tamayo Vargas, vinculados de modo entrañable a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En la soledad de las bibliotecas, William Faulkner, y lejos, gracias a una beca fugaz, en el primer viaje a Francia, la búsqueda de Jean Paul Sartre, el célebre autor de *La náusea*, el modelo literario de Vargas Llosa en esos años, y el encuentro con Albert Camus, en la puerta de un teatro. Es difícil transmitir a otros, lo que siente un escritor en cerner cuando conoce a un monstruo de la literatura como el escritor argelino de madre española, con el que Vargas Llosa pudo conversar fluidamente. Es lo mismo que hoy puede experimentar un joven que comienza, hablando con Vargas Llosa en una noche como ésta. Y refiriéndose a presencias raigales, puede decirse que en toda la literatura de Vargas Llosa, junto a una originalidad que nadie discute y que muchos alaban, conviven como sombras benéficas, Sartre y Camus, amigos y antagonistas en la literatura, la política y la vida. En esos años de formación, los amigos más cercanos, Luis Loayza, Abelardo Oquendo, Félix Arias Schreiber, Javier Silva Ruete, cumplieron el papel fraterno y entrañable de quienes emprenden juntos aventuras literarias como la redacción de la revista *Literatura* en 1958, Loayza y Oquendo, o la militancia política, Arias Schreiber, o una complicidad diaria forjada en el colegio San Miguel de Piura, Silva Ruete.

¿Qué le dio San Marcos a Vargas Llosa? Nadie mejor que él mismo para señalarlo. Podemos, sí, precisar en general lo que ofrece a quienes

se acercan a sus claustros. Desde su fundación la universidad fue el lugar intelectual por excelencia del país. Vinculada inicialmente a la teología fue el escenario de inacabables discusiones y disputas entre los miembros de las diferentes órdenes religiosas ansiosas de graduar a los suyos y de dificultar a los adversarios ese mismo derecho. Pero poco a poco fue mostrando el perfil que hasta hoy la caracteriza: un lugar de encuentro de todos los sectores sociales, un espacio de libertad que estimula los logros individuales. De manera particular, durante el siglo XX San Marcos ha sido un bastión de rebeldía contra toda forma de imposición, un lugar de debates científicos y políticos, un espacio propicio para las amistades definitivas. Quienes conocen y han vivido dentro de otras instituciones universitarias del Perú y un día llegan a

San Marcos, experimentan asombro. Es el humus de la libertad que circula por los claustros, la posibilidad real de alternar que tienen personas de distintas generaciones, lo que encandila y seduce, la seguridad que se adquiere pronto, de que la universidad será un ambiente propicio para nuestros proyectos personales; más tarde nos damos cuenta de que realizando nuestros sueños tenemos la opción plena de devolver algo a la institución que nos ha formado. Para hablar sólo de escritores, durante el siglo XX han sido sanmarquinos Abraham Valdelomar, César Vallejo, quien estudió medicina y letras, Martín Adán, José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Blanca Varela, Carlos Germán Belli, Pablo Guevara, Washington Delgado, Leopoldo Chariarse, Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza.

Para Mario Vargas Llosa, el correlato literario de sus años efervescentes de estudiante la Universidad de San Marcos es la novela *Conversación en La*

Catedral de 1969, calificada por la crítica como la más ambiciosa y la más compleja de las obras de su autor, su más perfecta "novela total" donde pululan más de un centenar de personajes, ciento veinte exactamente, según el recuento de Rosa Boldori, que es un gigantesco fresco que abarca la época de la dictadura del general Odría desde 1948 hasta 1956. Balzac había dicho, y Vargas Llosa le toma la palabra, que la novela es la historia privada de las naciones. La historia privada y la historia pública en la textura de la novela, están imbricadas indisolublemente, de un modo tan nítido y hermoso, que podemos decir que Vargas Llosa resuelve en su práctica literaria una polémica hoy periclitada, pero en la que él participó, sobre la literatura comprometida. Quien sin información previa, tome este libro verdaderamente excelente, no solamente leerá numerosas historias interesantes, sino que tendrá el retrato íntimo de cómo funciona una dictadura. Toda la novela está escrita con interrupciones de planos temporales y espaciales, con una narración simultánea y fragmentada, como la que había utilizado John Dos Passos en *Manhattan Transfer*. Puede decirse que tras el tanteo inicial que significó el libro de cuentos *Los jefes* de 1958, Vargas Llosa tuvo una temprana maestría en el



San Marcos distingue a uno de sus exalumnos más destacados: Mario Vargas Llosa.

manejo de la prosa novelística con *La ciudad y los perros* de 1962 que luego fue acrecentando y afinando con *La casa verde* de 1966, *Los cachorros* de 1967 y, finalmente, *Conversación en La Catedral*. Seguramente no es azar que la temática de esa novela, la de su joven madurez, que es la conducta política de numerosos individuos, pertenecientes a distintos grupos sociales en una sociedad en conflicto creciente, persista en la segunda etapa de su producción, en novelas como *La guerra del fin del mundo* de 1981, o *Historia de Mayta* de 1984 o *La fiesta del chivo* del 2000.

En su libro *Tolstoi o Dostoievski*, Georges Steiner menciona, como un detalle técnico, una de las dificultades más grandes de los novelistas, ¿cómo hacer verosímiles los encuentros entre los personajes? Vargas Llosa recurre, en sus *novelas totales*, a un procedimiento que prefirieron Balzac y los grandes novelistas rusos mencionados: la presentación de un gran número de personajes que cumplen papeles principales o secundarios dentro de la trama de cada uno de los relatos. Steiner, utilizando una metáfora, dice que si en el firmamento hay cientos de asteroides, las posibilidades de encuentro, de choque entre ellos, son mucho mayores que si hay dos o tres. De la misma manera, añadimos, en las novelas de Vargas Llosa, los encuentros y las confrontaciones entre los numerosos personajes se vuelven más naturales y verosímiles para el lector que así disfruta más de las situaciones previstas e imprevistas. No es éste el lugar ni el momento para hacer un examen de las técnicas literarias que utiliza impecablemente Vargas Llosa. Baste mencionar su adhesión artística a los puntos de vista de Gustave Flaubert, quien considera que el artista debe ser en su obra como Dios en la creación, invisible y todopoderoso; que se le sienta en todo, pero que no se le vea.

Hay una visión muy difundida sobre el arte de Mario Vargas Llosa que ha expresado recientemente Daniel Lefort, un crítico francés que ha residido algún tiempo en el Perú. Según esta visión, Vargas Llosa asume su trabajo de escritor como una profesión con su respectivo empleo de tiempo cotidiano, con sus obligaciones (sesiones de firma, entrevistas televisadas) y sus recompensas (los premios). Dice también Lefort que con la pluma en la mano Vargas Llosa se transforma en una soberbia máquina narrativa que obedece a los principios: el realismo de la ficción y el sacrificio de cualquier otro criterio que no sea el de la solidez del hilo narrativo, el mismo que atraviesa las situaciones más diversas y los puntos de vista más opuestos. *Lo real* es el terreno y el humus en el que se describe la historia contada y el relato se desarrolla, por lo general, mediante un impresionante virtuosismo en el dibujo de los episodios como en *El hablador* de 1986, en el trenzamiento de las intrigas como en *Lituma en los Andes* de 1993, e incluso en el contrapunto gramatical como ocurre en *Los cachorros* de 1967.



Ernesto Sábato y Mario Vargas Llosa, en Bs. As.



Hildebrando Pérez y Mario Vargas Llosa, instantes previos a la ceremonia en la Universidad de San Marcos.

Pareciéndonos verdaderas, las opiniones de Lefort necesitan matizarse y comentarse. El empleo regular del tiempo en largas sesiones de escritura ha sido siempre una característica de los escritores más destacados, desde Ovidio y Dante, hasta Balzac y Proust, Tolstoi y Dostoievski. Las obligaciones concomitantes que exige la industria editorial contemporánea, son asumidas de distinta manera por los escritores. Por su conducta parece ser que Vargas Llosa las asume con

menos incomodidades que otros colegas suyos. En todo caso, la disciplina con que emprende su tarea, puede que desde fuera se semeje al trabajo de una máquina, pero la afirmación hay que tomarla como un grano de sal porque felizmente todavía no hemos llegado a la situación en que las máquinas produzcan excelentes relatos. La afirmación desconoce, por otro lado, la pasión, el sufrimiento, la incertidumbre, el combate, que significa diariamente, la página en blanco para el escritor de raza. No, definitivamente no. Vargas Llosa no es una máquina de escribir novelas. Desde el punto de vista formal, pareciera que estuvo interesado desde muy joven en la vocación del escritor y ésta es una de las claves de su desarrollo literario posterior. Elegir la inclinación literaria de Rubén Darío como tema de tesis de bachiller en nuestra universidad es un primer indicio de adonde apuntaba. A fines del siglo XIX Rubén Darío se convirtió en el escritor

más visible de la renovación literaria en América Latina. Innovador, principalmente en poesía, fue también dueño de una prosa bien labrada, como puede verificarse leyendo sus cuentos en el libro *Azul* o su texto de retratos literarios *Los raros*. Darío fue en su época un escritor que aspiraba a la totalidad, como César Vallejo décadas más tarde.

Vallejo, un poeta que es orgullo de la lengua castellana, fue cuentista, novelista, dramaturgo, ensayista, periodista. De parecida manera Mario Vargas Llosa, novelista destacadísimo, ha cultivado casi todos los géneros, parcelas técnicas que los críticos y metodólogos ofrecen a los escritores para mejor clasificarlos. Empezó, como es sabido, como dramaturgo, con la pieza muchas veces citada y nunca leída *La huida del inca* y se ha mantenido fiel a ese modo directo de comunicación con el público a través de obras como *La señorita de Tacna* de 1981 o *Katie y el hipopótamo* de 1984 o *La chunga* de 1986. Recientemente Luis Peirano ha dicho que Mario Vargas Llosa es un joven autor de teatro, joven y experimentado podríamos añadir quienes amamos las tablas y apreciamos sus logros escénicos. La cercanía de Mario Vargas Llosa con la poesía también es demostrable y puede documentarse tempranamente, pues para la revista *Literatura* tradujo, con Luis Loayza, dos poemas de Robert Desnos y escribió un artículo sobre César Moro. Más tarde, en 1966, cuando recibió el premio Rómulo Gallegos en Caracas, hizo referencias muy precisas a Carlos Oquendo de Amat, el límpido poeta puneño, y



El maestro Jorge Luis Borges y Mario Vargas Llosa.

en 1989 publicó una traducción de *Un coeur sous une soutane*, *Un corazón debajo de una sotana* de Arthur Rimbaud. A través de citas en sus libros, o de artículos y ensayos, Mario Vargas Llosa ha señalado su aprecio especial por la poesía de Carlos Germán Belli. ¿En esta enumeración se agotan las relaciones de Vargas Llosa con la poesía? De ningún modo. Es cierto que no es un poeta en el sentido más estricto y canónico, pero ha logrado en la prosa efectos que no pueden sino llamarse poéticos y que están alejados de esa edulcorada prosa poética que resulta poco menos que detestable para el gusto contemporáneo.

La economía del lenguaje, por ejemplo, es una virtud que atribuimos a la poesía, la rapidez y la transparencia de la dicción, la facilidad para describir con trazos rápidos situaciones para pasar a otras igualmente interesantes es característica de la vieja épica que hereda la mejor novela. Basta recordar el caso de Alonso de Ercilla en *La araucana*. La prosa de Vargas Llosa es dinámica, como un sostenido poema. Según Lefort, el dinamismo de la narración induce a la imagen de la doble espiral de la molécula de ADN, otorgándole así la representación *genética* que le conviene. Si las fantasías del escritor —continúa— corresponden a zonas ocultas de su personalidad, resulta claro que la aplicación de recursos estéticos que gobiernan su creación novelística proviene de una clara conciencia y un brillante ingenio según un arte de esencia plástica.

Lo mejor que puede decirse de los ensayos de Mario Vargas Llosa es que se leen como novelas. Los profesores de literatura de San Marcos y los de cualquier universidad del mundo, se lo agradecemos. Pocos estudiosos, hay que tengan una prosa tan cautivante, fluida y amena. De modo particular, conviene señalar el fulgor de *La orgía perpetua*, el libro que sobre Gustave Flaubert y *Madame Bovary* escribió en 1975, o el conjunto de ensayos *La verdad de las mentiras* de 1990 o *Las cartas a un novelista* de 1997.

Otra rama de la comunicación despertó un temprano interés en Mario Vargas Llosa. Como no cabía de otro modo, convirtió el periodismo en literatura. La relación de los escritores con el periodismo es azarosa. Hay algunos que le temen como a la peste, hay otros que lo frecuentan

a escondidas, casi con vergüenza, y por fin, los hay quienes consideran que el periodismo es una escuela a la que hay que acudir un tiempo para luego abandonar. Este último caso es el de Hemingway. Vargas Llosa pertenece a un cuarto grupo, al de los periodistas de raza como Abraham Valdelomar a principios del siglo XX, como Federico More, como Sebastián Salazar Bondy o como Carlos Ney Barrionuevo. Grupo privilegiado que da dignidad a la prosa rápida, que no encuentra razones para escribir cuartillas desmañadas. Esta relación de vasos comunicantes entre literatura y periodismo, tiene además, en la escritura de Vargas Llosa, otro componente, otra presencia, la del cine. Ese vértigo prodigioso de sus diálogos, llenos de contrapuntos, que apreciamos en casi todas sus novelas y que vuelve a aparecer de un modo nítido en *La fiesta del chivo*, la última de las novelas publicadas, tiene mucho de la *novela verdad* que cultivó Truman Capote. En esa elección, Vargas Llosa va con los tiempos.

La prosa periodística de Vargas Llosa, desde sus años juveniles, cuando era colaborador del diario *La Industria* de Piura, hasta hoy día que figura como columnista de numerosos periódicos en muchas capitales del mundo, ha ido evolucionando, adquiriendo más consistencia y densidad. La gama de sus intereses se ha ido haciendo más variada, pero así mismo tiene constancias, que junto con las virtudes de la escritura que le son características, le confieren un

permanente interés que continúa «contra viento y marea», título de una colección de sus artículos periodísticos. Y esas constancias son éticas y cívicas, que pueden resumirse en una frase: la búsqueda del bien común de la sociedad contemporánea. Como Goethe, como Terencio, para Vargas Llosa, nada de lo humano le es ajeno.

Dwight McDonald, hacia 1930, hizo la distinción, hoy clásica, entre cultura de vanguardia o alta cultura, cultura media y cultura de masas. En pocas palabras, la primera tiene su origen en el renacimiento y es la que produce las innovaciones artísticas y proyecta una sombra sobre el arte

posterior, lo influye una parodia, una falsificación; tiene, en el caso de la literatura, un lenguaje intencionalmente artificioso tendente al lirismo, una intención demasiado explícita de presentar personajes «universales», pero de una universalidad alegórica y manierista. La cultura de masas difunde productos de nivel infimo y de nulo valor estético. Umberto Eco, según la entrelínea de lo que escribe en su libro *Apocalípticos e integrados*, considera hasta cierto punto más dañino para el consumidor de productos culturales a la cultura media. La cultura de masas, en la que estamos inmersos, paradójicamente permite la difusión de algunos productos de primera calidad, que pertenecen a la cultura alta, a la vanguardia. Y eso es lo que ocurre con las columnas periodísticas de Mario Vargas Llosa.

Esa alta cultura que nace con el Renacimiento y que llega hasta nosotros, genera en cada época y en cada circunstancia a un tipo especial de artista que no solamente consagra toda su vida a convertirse en



Mario Vargas Llosa se entrevista con el poeta y sacerdote nicaragüense Ernesto Cardenal.

un virtuoso de su arte, sino que participa activamente de la vida de su comunidad. Si el ideal renacentista era el cortesano, tal como lo pintó Baltazar de Castiglione, el individuo que ora tomaba la pluma, ora tomaba la espada, ora dondoneaba la vihuela, ora conversaba con las damas, el ideal contemporáneo es el de un artista que no descuida sus deberes cívicos de ciudadano.

Los méritos literarios de Mario Vargas Llosa, que con trazo rápido se han señalado en esta exposición, serían razón suficiente para concederle el título de Doctor Honoris Causa de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pero queda todavía señalar otro merecimiento tan valioso como los anteriores: el coraje cívico, la capacidad de ver claro en estos años sombríos para la sociedad peruana, el deber autoimpuesto de difundir a través de columnas periodísticas, de declaraciones y conferencias, la naturaleza perversa y nefasta de un régimen político basado en conductas reprobables sistemáticamente organizadas. Y lo más importante es que no se trata de una actitud coyuntural en favor de una bandería determinada, sino de una constante ética que tiene que ver con la educación familiar, la formación universitaria y las opciones de vida tomadas desde la juventud. Mario Vargas Llosa es uno de los oficiantes de la catarsis profunda que empieza a vivir el Perú. Se lo agradecemos de todo corazón.

Este es el momento justo para reconocerlo desde nuestra casa de estudios. San Marcos ha sido y es, incluso en sus momentos más complejos, un nido de inquietudes, una plaza de victorias, como escribió el poeta Juan Gonzalo Rose. Y así como el país entero vive una expectativa democrática, San Marcos más que una historia de la que nos enorgullecemos leyendo las páginas de Luis Antonio Eguiguren o las que ahora pergeña Miguel Maticorena, más que por la calidad de sus alumnos y profesores, imposible de negar, incluso por los profesionales de la diatriba, más que un presente que necesitáramos conversar, es una vispera, una flecha lanzada al porvenir de miles y miles de esperanzas. Somos esa flecha, como Moisés con los suyos en el desierto, buscamos la tierra prometida, encontramos satisfacción en esa lucha, en ese combate, viajamos como Ulises, nos internamos en lo desconocido.

Queremos, sí, que nuestro futuro sea construido en democracia, que nadie silencie la voz de los estudiantes, pero que nadie silencie tampoco la voz de los profesores y trabajadores, que la indispens-

able búsqueda de consensos para ir fijando en cada caso el bien común, no dificulte el funcionamiento diario de la universidad; que el claustro sea un lugar de confrontación de ideas, de exposición de programas, de investigación en todas las disciplinas que cultiva la institución, que San Marcos refuerce su condición de vanguardia intelectual del país. Para que todo esto ocurra, necesitamos de muchos esfuerzos, empezando por los que pongamos profesores, estudiantes y trabajadores, pero necesitamos también de la comprensión del conjunto de la sociedad y de los organismos del Estado que tienen que variar radicalmente su política frente a la universidad pública. No queremos un país exclusivamente

exportador de materias primas. ¿Dónde si no en la universidad puede hacerse investigación básica? ¿Qué universidad aparte de San Marcos puede abarcar investigaciones en tantas ramas, tales como Medicina, Física, Química, Veterinaria?

Doctor Mario Vargas Llosa, los profesores, alumnos y trabajadores de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en especial los de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, sentimos íntimo regocijo en este día en que usted ha aceptado recibir esta distinción de la universidad, nos sentimos re-

con-fortados con su presencia, anhelamos que en otras ocasiones en las que se encuentre en Lima, venga a nuestro auditorio y a nuestros salones de clase para dirigir su palabra amigable a nuestros estudiantes y profesores.

Hablando de dos ilustres escritores, Franz Kafka y Samuel Beckett, Harold Bloom señalaba que son portadores de algo indestructible, algo que permite seguir adelante, cuando ya no se puede seguir adelante. Eso indestructible, agregamos, que los lectores de Beckett o de Kafka saben descubrir en la densidad o en la ligereza aparente de sus escritos, reside también en todos los seres humanos, como una esperanza o una búsqueda. De la misma manera, la voluntad de durar, de ser mejores, es trasladada por los hombres a sus instituciones. Permanecer en el tiempo es un mérito no desdeñable. Esa virtud la tiene la Universidad de San Marcos. De la misma manera, la acendrada vocación literaria, humanística, ética, de Mario Vargas Llosa, ha permanecido inalterable a lo largo de décadas, y en una noche como ésta no hemos hecho sino remarcarla, ponerla en el primer plano de la atención pública.

Por lo dicho hasta aquí, y por lo que queda tácito, en este momento de reencuentro entre un gran escritor y su alma máter que lo formó, solicito a usted señor rector, tenga a bien imponer la insignia al señor doctor Mario Vargas Llosa, y entregarle el diploma que lo acredita como Doctor Honoris Causa de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.



El autor de El pez en el agua y su esposa Patricia.



Mario Vargas Llosa y Carlos Eduardo Zavaleta.

EL JOVEN VARGAS LLOSA LEE A RUBÉN DARÍO

El presente texto fue leído por su autora cuando la UNMSM presentó el libro *Bases para una interpretación de Rubén Darío* de MVLL, durante la Sexta Feria Internacional de Libro de Lima.



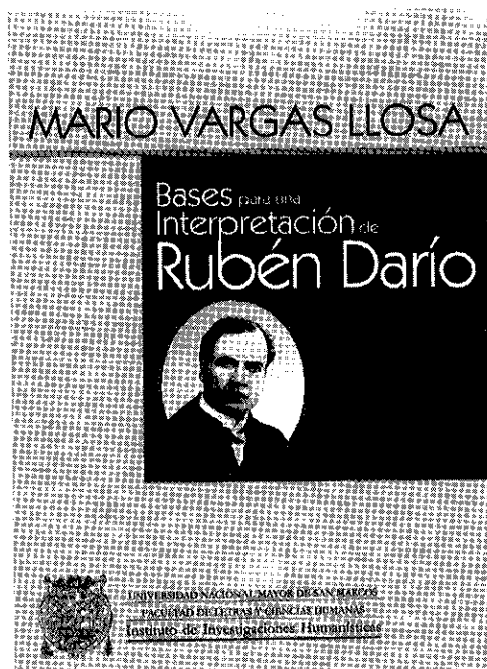
Bases para una interpretación de Rubén Darío es el título de la tesis que, para optar el grado de Bachiller en Humanidades, presentó en 1958 Mario Vargas Llosa, entonces de 22 años, en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM. Este trabajo nos coloca frente a un estudiante interesado y analítico, debidamente informado acerca de su tema de tesis y en capacidad de afrontar el estudio acerca de un aspecto puntual en la obra de un autor latinoamericano.

Igualmente nos permite conocer que no es un observador ingenuo, así como que su interés en el tema propuesto parte de sus inquietudes personales. Esto, por el rasgo de la sustentación de algunos de los elementos que –de acuerdo al graduando– definen al sujeto analizado y que, en la tesis reciben un reiterado y personal tratamiento, punto al que volveremos más adelante.

El tema de la tesis se propone en cinco capítulos, con el objetivo de «realizar una descripción general de la ideología y la forma poética», así como indagar el momento en el cual el poeta nicaragüense Rubén Darío identificó su orientación literaria definitiva e innovadora.

El recorrido temporal se inicia en los primeros años de Darío, aproximadamente a los tres años, edad precoz en la que se afirma que ya leía y escribía, y continúa hasta los 30 años, cuando se consolidó su estilo literario, el que con algunos intervalos mantendrá sólido hasta el final de su vida.

Señalaremos sucintamente algunos de los aspectos que nos han llamado la atención de este texto.



Mario Vargas Llosa descubre el camino de Rubén Darío, en la búsqueda de sus motivaciones literarias iniciales, intentando llegar al germen de su creación. Una búsqueda que, a su vez, enfrentó al poeta nicaragüense con el mundo de la apariencia ficcional, que él decidió tempranamente que siguiera consolidado, convirtiendo la mentira en verdad, aferrándose a la ficción como su única realidad y adentrándose en un mundo de permanente evasión. Pero su yo íntimo había sido traicionado y no podría recuperarse. Protegió su voluntario exilio consigo mismo, ejercitando una habilidad que le era propia, que no estaba sujeta a la decisión de terceros y que le pertenecía absolutamente, su capacidad para expresarse por el lenguaje. En declaración posterior afirmó: «Mi literatura es mía en mí», en la creación radicó la fuerza vital de la que siempre se enorgulleció.

Como escritor Darío se dirigió resuelto al ideal, a los valores incuestionables de la palabra justa y el ritmo perfecto, considerado la «llave del universo». Formalmente eligió la belleza y se entregó al esteticismo en abierto conflicto con el naturalismo, en el que concibió en algún momento su obra creadora. Conflicto que, según el análisis, Darío resolvió decididamente, cerrando este capítulo creativo con juvenil seguridad en sí mismo y avanzando por el camino vislumbrado, y pacientemente concretado, de la belleza absoluta.

Mario Vargas Llosa contaba con 22 años en la época que presentó la tesis, sin embargo aplicó una mirada admirada pero condescendiente al Rubén Darío juvenil. Su postura se acerca a la de un observador distanciado en años de tal inquietud e indeterminación. Pero en pasajes del comentario el graduando se evidencia al identificarse con su objeto de estudio –hecho nada excepcional, por

otra parte, en este tipo de trabajos. Se autoafirma al transmitir la condición de ilimitada confianza que expresaba Darío en su capacidad creativa cuando, tesoneramente, intentaba expresarse en diferentes lenguajes, absorbiendo todos los estilos con similar fervor. Mario Vargas Llosa se aleja del sujeto objetivado para comprender y adentrarse en sus motivos y aspiraciones, las que en muchos pasajes suscribe con reiterado entusiasmo. Conocemos por su propia declaración que el estudiante Vargas Llosa no era un lector desprevenido. Por entonces rechazaba toda literatura que desconociera las reglas técnicas. Declaró que se sentía deslumbrado por ellas, por el formalismo al servicio de la creación literaria, inquietud nacida de su acercamiento a William Faulkner. La preocupación de Vargas Llosa por el sujeto creador resalta igualmente otros elementos del trajinar de Rubén Darío.

En el recuento que se hace de Darío en la tesis identificamos algunos tópicos de la biografía, que tampoco parecen ser ajenos a

Vargas Llosa. Expone que Darío fue un niño precoz, que estuvo en capacidad de escribir a los tres años y que pronto aprendió a versificar. Fue un autodidacta cuyo don natural se manifestó claramente a los catorce años, después de una continua práctica y de estimulantes elogios de familiares y vecinos. De los 15 a los 19 años Rubén Darío se dedicó a «leer vorazmente» a los clásicos castellanos y escritores franceses, cuyos estilos repitió sin esfuerzo, tanto en poesía como en prosa en su búsqueda irrestricta de inspiración y de soluciones técnicas. Esta práctica lo condujo a abordar posiciones opuestas en lapsos muy cortos, buceando en la tradición literaria de su tiempo, lo que es considerado como un síntoma de su ardua lucha interna por definirse como escritor. Darío poseía una viva imaginación que reaccionaba al menor estímulo. Incluso intentó acercarse, sin satisfacerlo plenamente, al estilo de Ricardo Palma.

Darío intuyó la totalidad del proceso creativo. Por ello no se limitó a copiar el aspecto superfi-



Julio Cortázar y MVLL, destacados exponentes del denominado boom de la literatura latinoamericana.

cumplió el tránsito de artesano a artista y que Vargas Llosa admite como indispensable para «todos, o casi todos los autores». Lapsos que, finalmente, se concreta en resultados efímeros que fueron prontamente olvidados o relegados, así Darío siguió la necesaria oposición a los modelos previos, obligatoria para crear en libertad, que es cuando todo escritor cumple el objetivo que su inspiración y capacidad le permiten.

Mario Vargas Llosa le dedica varias páginas a la inquietud literaria de Darío en un momento temprano de su existencia, que nos gustaría resaltar por las connotaciones que advertimos que tendrán en su decisión estilística posterior, según se deduce del texto que tratamos.

Al desempeño precoz y exitoso del joven Rubén, se sumará un hecho que lo emparentará con una larga tradición de genios artísticos. La ausencia del padre. La sociedad en la que aparece Darío le impuso un padre sustituto cuya condición, al evidenciarse, antes que negada será defendida, en oposición al padre biológico. Darío no tuvo maestros distintos a los de sus lecturas —signo inequívoco del genio— y tampoco tuvo una figura paterna convencional. Al defender al padre sustituto Darío insistió en afianzar en sí mismo su sucesión dinástica. Consecuentemente negó su genealogía con lo que el esfuerzo que supone su talento le perteneció de manera total, con todas las secuelas y alteraciones que esto produjo en su joven mente.

Aquí Vargas Llosa es particularmente comprensivo con el trauma de Darío. Lo defiende y se explica en su explicación. Sobre todo porque para él este hecho constituyó el momento fundacional del Darío innovador, apartado voluntariamente de una sociedad que le era ajena y con la que no sentía que podía compartir su drama.

Pero igualmente Darío fue un niño débil y poco agresivo, por lo que era objeto de burlas y excesos de parte de sus compañeros. Su

cial de un estilo literario, sino que intentó compenetrarse con los estímulos y motivaciones a los que cada impulso creativo respondía. Pretendió integrarse al sujeto productor en sus más mínimas aspiraciones. Describe Mario Vargas Llosa aquí el dinámico e intenso periplo de un joven creador por encontrar su estilo a través de las lecturas múltiples y de la experiencia de escritores consagrados, buscando identificaciones por oposición, o por afinidad que le permitieran no tanto reflejarse, como consolidarse en la verdadera literatura. Período de prueba en el que se



El escritor y su herramienta de trabajo.



MVLL como director de cine.



Con sus nietos, su esposa Patricia y sus hijos Gonzalo y Álvaro.

inferioridad física se contrapuso a su fortaleza espiritual. Se vio obligado a refugiarse en la soledad y la lectura. Es entonces cuando se percató de su singularidad y, como consecuencia, de su superioridad. Su individualismo se convirtió en su refugio. Ya no pareció indispensable reconocer su confuso origen.

A ello se agrega el «providencialismo», la suerte. Unos influyentes hombres llegaron a su pueblo y «lo convencen» de que marche a Managua, la capital, donde su habilidad y virtuosismo le permitieron un rápido ascenso social así como el reconocimiento general. Se le elevó a «gloria nacional» a los 15 años. Su prestigio se internacionalizó y lo puso al servicio de la sociedad que lo adulaba.

En este contexto se inscribe otro hecho que señala el graduando. Aunque subconscientemente, Darío llevaba implícita en su labor creativa, la búsqueda apasionada de la belleza como valor absoluto, aquella que se refleja en los objetos y que solamente puede descubrir el verdadero artista. En un viaje a Chile Darío descubrió el naturalismo de Emile Zola, al que imitó con devoción y también como adiestramiento, en *El fardo*, tal como había hecho hasta entonces con otros autores. Mario Vargas Llosa rescata esta etapa naturalista de Darío por considerarla una postura que marcó «el origen y el contenido de su definición literaria» y, ciertamente, fue evidente para Rubén Darío que esta modalidad de escritura era opuesta a la forma exquisita, pura y exenta de contenidos que él postulaba. Para Darío el tema era un pretexto, no un fin. La experiencia de *El fardo* le permitió encarar su vocación literaria y lo obligó a optar. Su decisión supuso la acerba negación de Zola y el enfrentamiento total a su propuesta literaria. A partir de entonces, dice Mario Vargas Llosa, Rubén Darío se encontró a sí mismo en el estilo que le conocemos, de carácter esteticista comprometido con la forma. El conjunto de experiencias y tentativas literarias culminó en un proceso rico y beneficioso

para su estilo posterior. Adquirió, dice el autor, «una personalidad».

Su decisión fue consciente. Lo arriesgó todo en pos de un ideal intransferible. Tuvo la revelación de que una postura literaria, lejos de ser exclusivamente una opción estilística y técnica, encubre una visión cosmológica y social que integra al artista con el mundo en unidad interactuante. Vargas Llosa reconoce ampliamente en Rubén Darío la grandeza de haber asumido su vocación en el sentido que se dio, expresando ninguna otra cosa que su subjetividad en forma bella y cuidada, sin desviarla a favor del éxito fácil e inmediato que le hubiese reportado su postura ecléctica inicial.

Así es como en 1888, cuando Rubén Darío tenía 21 años apareció *Azul ...*, obra que Vargas Llosa considera germinal del Darío creador y del movimiento modernista. En opinión del autor esta postura se establecerá como nunca después en 1896 con *Los raros*. Y *Prosas profanas*. A partir de *Azul*, a pesar de la constante renovación estilística en su obra, muy rara vez la sensibilidad de Darío se dejará seducir por la literatura comprometida con lo real, mientras sus críticas a Emile Zola serán enérgicas. Pero sucede que, con los años, Darío amplió su campo de interés a lo que antes negaba y pudo analizar mejor la forma y el contenido de la obra del autor francés, en tanto que ya no tenía necesidad de reafirmarse. Es así que, cuando circunstancialmente acompañó el cortejo que llevaba a Zola al sepulcro, se produjo el momento que dio paso a la reconciliación y la tolerancia.



MVLL en brazos de Dora Llosa, su madre.

Zola, como padre inspirador, marcó su juventud. Al oponérsele, Darío se encontró a sí mismo. Emile Zola fue presencia constante en su vida. Hay numerosas referencias a él en sus escritos «con respeto, admiración, observaciones y reparos» dice Vargas Llosa. Y añade una acotación: «Darío elude siempre encarar directamente este tipo de relación que lo une a Zola». Tanto como observamos anteriormente cuando evadió a sus dos padres, pero, nos dice Mario Vargas Llosa, «íntimamente, secretamente, se mantuvo ligado a él».

A la muerte de Zola Darío se inmola ante él. Dice Vargas Llosa: «Algo muy profundo e intenso debía unirlo a aquél cadáver, para que escribiera un ensayo en el cual ... se autocondenaba y desautorizaba todo lo que había hecho hasta entonces».

Rubén Darío reconoció el papel generador de Zola en su obra. Saldó su deuda. Vargas Llosa admite que Darío se flexibilizó después de la catarsis, se liberó de sus trabas sociales y de sus modelos creativos. Finalmente reconstituyó su genealogización.

El tránsito de Darío de la niñez a la madurez creativa cumple en la tesis con detenerse en aspectos que identifican el surgimiento del genio en las biografías de artistas. Aspectos que encontramos vigentes en la vida y obra madura del graduando y que, por lo tanto, nos permiten advertir, a la distancia, un interés de reflejo en lo que debió ser su juvenil inquietud por la literatura.

«LA AVIACIÓN ME DIO DISCIPLINA Y EL DIBUJO, ARMONÍA»

(Entrevista con Gastón Garreaud)

Gastón Garreaud (Lima, 1934) es un caso singular en la plástica nacional. Aviador civil de profesión y artista por pasión. Su serie en torno al poeta César Vallejo ha merecido la atención local e internacional. En nuestro país, por ejemplo, uno de esos dibujos ha servido tanto para ilustrar una estampilla como para acuñar una moneda en homenaje al vate de Santiago de Chuco. *La casa de cartón de OXY* conversó con él.



– ¿Cómo nació en usted la vocación por la pintura, cómo fueron sus inicios?

– Mis primeras inquietudes en la plástica las descubro en Roma. Es en Italia donde concurro a inscribirme como alumno de la Facultad de Arquitectura, en la Universidad de Roma. En las clases de Perspectiva nos sacaban a la calle a hacer dibujos. Mis dibujos eran muy sueltos y el arquitecto que nos hacía estas tareas urbanas como trabajo de iniciación me dice «¡Caramba, parece que hubiera una mano que está caminando más allá de lo que yo te puedo enseñar!». Sucede que yo a mis perspectivas le añadía dibujos y otros elementos. Ahí me di cuenta de que me atraía más la libertad de la figura que la cosa contextual de la línea prefijada. Pero el curso tenía sus obligaciones que había que cumplir a la fuerza trazando rayas con un punto de fuga. A los seis meses yo ya había abandonado la Facultad de Arquitectura y había abrazado la pintura como autodidacta, tan así que comencé a vender mis dibujos, en donde ya aparece la figura. Esos dibujos que yo vendía en mi cuartel general que era, por así decirlo, el café «Canoba» en la Piazza del Popolo, al frente del café «Rosale». El café «Canoba» era mi escenario de venta, todos me conocían. Mis dibujos se vendían porque la gente se me acercaba más que yo a ellos. Me decían: «¿Qué cosa has hecho hoy día, peruviano»; y yo, entonces, mostraba mi carpeta. Alguien por ahí me decía: «¿Cuánto quieres por esto, cuánto quieres por aquéello? En ese plan, tuve como clientes a gente como Federico Fellini o Fieta Mazzini; mucha gente del cine italiano de entonces compraba mis dibujos, y con ese dinero, lejos de prodigarme a la bohemia –que mucho me hubiera gustado hacerlo–, lo destiné para poderme pagar mi curso de pilotaje. Aunque no lo creas, mis dibujos pagaban mis horas de vuelo.

– ¿Cómo ha conjugado su profesión de aviador con su pasión por el dibujo y la pintura; es decir, cómo logra fraguar el arte del pincel o el lápiz con el arte del dominio del espacio aéreo?

– El vuelo y el arte están muy ligados, hay una interacción entre ambos. La aviación me dio disciplina y el dibujo, armonía. El vuelo me exigía una disciplina de aprendizaje que no era gratuita y tenía que

pagarla. El dibujo era una cosa gratuita, espontánea, que no me representaba ningún gasto, pero que sí me representaba ingresos en tanto que los vendía. Ese dinero lo destinaba necesariamente en el vuelo donde sí había un costo que había que pagar. La energía consumida, la gasolina y el arrendamiento del avión había que pagarlos. Las dos cosas han ido juntas y yo las he podido compatibilizar.

– Hay dos peruanos que han cautivado su atención, ambos nacen en el siglo XIX y fallecen en el XX, me refiero a Jorge Chávez y a César Vallejo, incluso a usted se le considera como el biógrafo más importante de Jorge Chávez, ¿cómo nace su interés por ambos personajes?

– Mi estancia en París en los años 50 acaso aclare lo que voy a decir. En la Ciudad Luz tuve un primer encuentro con Vallejo. Hasta entonces, lo poco que conocía de él lo había leído en el libro de *Literatura Peruana* de Jorge Puccinelli, que yo había estudiado en la secundaria. En un café parisino me encontraba con un grupo de literatos, y yo allí sentado acompañando a un puñado de peruanos, como un añadido, un convidado de piedra, sentado al lado del poeta Leopoldo Chariarse y en torno a él habían otros personajes de la literatura latinoamericana de los cuales no podría sino recordar el nombre del poeta cubano Fayad Jamis. Cuando se tocaba el tema Vallejo todos opinaban, todos contaban cosas; el único que no decía nada era yo. Incluso hubo una suerte de reprimenda por mi silencio. Cuando me despedí del grupo y gané la calle, me dio el alcance Jamis, me toma del brazo y me dice «Gastón, ¿hacia dónde vas?»; «yo voy hacia Montparnasse, hacia mi casa, le dije». Caminamos juntos y en el trayecto Fayad Jamis me hace todo un recuento de la vida de César Vallejo en París. De eso jamás me podré olvidar porque su discurso, de los más didáctico por cierto, me envolvió. Fayad fue mi profesor de Vallejo; a él le debo haber conocido la sabiduría de Vallejo. Eso fue muy lindo para mí; sabía de Vallejo más que nadie. Cuando llegamos a Montparnasse me dijo «todavía queda tiempo para tomarnos otro café», entonces entramos al «Coupole», y luego al «Sele». Me dijo que esos cafés eran visitados por Vallejo. Me hizo conocer las calles y los escenarios de Vallejo, esa rutina urbana que Vallejo solía



Gastón Garreaud expresa su admiración por la pintura de Sérvulo.

recorrer y escribir. Para mí fue un inolvidable encuentro con esas mesas, con esos cafés, con esas calles por donde Vallejo había transitado. Pero es en Lima, años después, que yo comienzo a dibujar los rostros de Vallejo, a estudiarlo y leerlo. Acá en Lima decido hacerle un homenaje y me avoco a la inmensa tarea de investigarlo. Todo esto fue en 1975. Habían pasado casi veinte años de lo de París, y me animé a exhibir mis dibujos en la Galería Ivonne Briceño, con el título de «Homenaje a Vallejo». Uno de esos dibujos lo tengo refrendado en una doble edición: una de filatelia y la otra de numismática. Todo ello no ha hecho más que atarme, colgarme, zurzirme y andar prendido de la mano izquierda del abrigo de César Vallejo.

– **¿El «Homenaje a Vallejo» no le originó problemas con la viuda?**

Cuando preparé la muestra hice un afiche con esa cabeza de perfil de Vallejo. Yo tenía todo listo en la Galería de Ivonne Briceño colgadas desde el día anterior, y no sé quién se acerca y me dice: «Te fregaste, cuando se entere Georgette, la mujer de Vallejo, va a venir con su bastón, te va a romper toditas las lunas de los cuadros, te va a destrozarte todo a bastonazos porque ella es una mujer muy difícil». Esto me provocó pavor y yo dije «al toro por las astas». Agarré un afiche y la fui a buscar. Ella vivía en un departamento que le compró Paco Moncloa, como adelanto por los beneficios anticipados por los derechos de autor de la obra completa de Vallejo que publicó, casualmente, Moncloa. Fui a buscarla y encuentro a una mujer en pantuflas, chiquita, pequeñita, con la puerta a medio cerrar para que no se escaparan sus gatos, la casa estaba repleta de gatos. Me dio mucha pena verla en un momento, probablemente, de su intimidad. Un poco que mi presencia le incomodó. Cuando vi que mi presencia era un poco mortificante, comencé a hablar en francés y le dije: «Bonjour madame, moi je m'excuse». Entonces, eso amenguó mi nerviosismo inicial, pero de pronto tenía miedo que me pegara un bastonazo. Le dije que yo me había atrevido a hacer una muestra en homenaje a su esposo, a quien admiraba mucho, y que quería invitarla a la exposición que se iba a inaugurar al día siguiente, y como no tenía invitación a la mano venía trayéndole un afiche. Entonces, abrí el afiche donde se aprecia la cabeza de Vallejo. Y en ese momento Georgette me dice: «Al menos usted no lo hizo con las pestañas rizadas como lo hizo Picasso». Me miró y me dio una sonrisa, que para mí representó un gesto de aprobación, un gesto de satisfacción. Ella no criticó mi dibujo, y más bien redundó en hacer un recuerdo en torno a las pestañas rizadas que ella había encontrado en los trazos de Pablo Picasso sobre el perfil de los ojos de Vallejo. Eso me emocionó mucho. Le tomé la mano para despedirme, le besé la mano y le dije «Je

remercie, madame», y salí del escenario; a lo lejos me dijo «au revoir, monsieur, a bientôt n'oublie pas a voir l'exposition».

– **Háblenos de sus dibujos en «Homenaje a Vallejo».**

– Ese dibujo del perfil de Vallejo estaba casi concebido, lo tenía en la cabeza y salió a fuerza de haber hecho muchos trazos, pero había uno que tenía que redefinir en esencia el dibujo, tenía que tener pocas líneas y mucha fuerza. Finalmente, lo logré. Casualmente, ese perfil de Vallejo me ha deparado satisfacciones muy grandes. Ese Vallejo lo tengo editado en numismática y, a la vez, ha sido acuñado en monedas por el BCR. La moneda es de plata y aún yo conservo algunas. Luego el mismo perfil aparece en una estampilla que se mandó hacer a Budapest, Hungría, por orden de Correos y Comunicaciones. Cuando la estampilla llegó a Lima, la Aduana la embargó porque faltaba un documento para su liberación. El resultado fue que la estampilla estuvo embargada durante cuatro años, en la época de Fujimori. Yo estuve esperando y esperando que saliera a circulación, y recién circuló a fines del 95 casi 96. Se comenzó a vender devaluada, a 50 céntimos, y por supuesto que la estampilla voló porque era barata, por un lado, y, por otro, porque se trataba de Vallejo. A mí me ha quedado el placer de ver mi trabajo difundido en dos registros: la numismática y la filatelia. Eso es muy raro que le suceda a un artista.

– **¿Y su acercamiento a Jorge Chávez?**

– Eso viene con el vuelo, de mi condición de aviador. Debo referir que llega a mis manos un libro del doctor Guillermo Garrido Lecca sobre el accidente de Jorge Chávez. El libro había sido auspiciado por Aerolíneas Peruanas, empresa donde yo había trabajado, y llevaba presentación del historiador Jorge Basadre. Ese libro hace conjeturas sobre el porqué de la muerte de Chávez. Cuando lo leí quedé cautivado e inicié mi investigación paralela y complementaria sobre Chávez, buscando todos los ángulos y coincidencias siempre desde la experiencia del aviador, del piloto. Es así como me introduzco en el universo de Chávez. Un aviador rastrea las aventuras de otro aviador. Recuerda que yo he realizado tres veces el mismo vuelo de Chávez con un avión similar al que usó. En estos afanes descubro cosas maravillosas de Jorge Chávez y lo más grato en esta revisión es detectar que Chávez también había sido un excelente dibujante. Siempre llevaba consigo una cajita de acuarelas con las que retocaba sus dibujos. Solía sacar su cajita de acuarelas de nácar e iluminaba con colores vivos los dibujos que él hacía. Hubiera hecho cosas deliciosas, hubiera sido un gran pintor de haber continuado vivo.

– **¿Reconoce en su obra la influencia de algún pintor?**

– Debo decir que he sido tocado por pintores europeos más que por la propia pintura peruana. Sin embargo, siempre consideré a Ricardo Grau y a Sabino Springett como mis maestros. Mi encuentro con la pintura peruana en los años 60 consistió en descubrir a Sérvulo Gutiérrez, cuya obra me fascina tanto como su personalidad. Muchas veces tomé un café con él, en el «Dominó», en el «Versalles». Yo no estaba en la nota expresionista y mi dibujo, en cambio, era muy gestual, muy preciso. Por entonces, mi pintura daba mucha importancia al contexto y a la atmósfera. Los pintores del Cincocento italiano no dejaron de impresionarme, siempre los he tenido presentes y todavía los tengo guardados en mi memoria. Lo que te puedo decir es que el dibujo casi lo voy armando por cuenta propia. No sabría si encontrar alguna muleta y decir yo hice el trayecto para conseguir la gestualidad de fulano o de mengano en mi dibujo. La obra de uno es la suma de tus gustos y maestros.

– **A lo mejor arriesgaría una suerte de clasificación de su propia obra, ¿reconocería etapas en su producción plástica?**

– Cuando yo regreso, en los años 60, al Perú, luego de todo ese periplo europeo de los 50, –yo dejo el país el 55 y en los 60 estoy de

vuelta-, hago una transmutación de mi paisaje, congelo un poco mi dibujo, que lo guardo como un recurso gestual de mi documento gráfico, e ingreso a la pintura, a hacer *collage* con una serie de elementos accesorios, residuales, sin valor, viejos pedazos podridos de telas precolombinas, sin valor museológico, hago *collages*, voy pegando retazos y accesorios que cortaba. Voy armando tramas que me hacen ingresar a la pintura geométrica. Debo mencionar que en ese camino tomo contacto con un pintor que no es del Perú, un pintor que trascendió mucho en Estados Unidos y que es muy respetado, tomo contacto con la obra de Joseph Alberts. Este señor tenía un cuadro constante que se llamaba «El homenaje al cuadrado». Joseph Alberts hace estos cuadros constantemente y yo tomo de estos cuadrados, llamados *aschetei*, que son de filo cortado, un poco la creación de los soportes de mi pintura geométrica. Cierto que no estoy en la pintura plana, yo discurro hacia un constructivismo, hacia una volumetría geométrica y son las cosas que he venido haciendo en los últimos años: cuadros que están hechos en tres dimensiones.

- ¿La escuela constructivista abstracta que desarrolló, sigue vigente en nuestra plástica?

-No, no creo. Hemos sido dos constructivistas: Ciro Palacios y yo. Ciro eclosiona también en los años 60. Yo también en esa época trabajo esa suerte de tercera dimensión, sigo desarrollando planos, soportes verticales, estructuras. Las cosas más eran de suspensión en las paredes, eran cuadros relieves. Pero yo diría que en esta parte del Pacífico Sur, a nivel de constructivismo, aparte del colombiano Negret, Palacios y el constructivismo mío, a nivel de pintura de situación vertical en muro no han habido mayores experiencias.

- Usted dirigió la galería de arte «Trilce»; en ese sentido, ¿qué balance puede hacer de esa experiencia?

- Lo de Trilce fue una etapa muy cortita, un hallazgo. Yo tenía una propiedad que la alquilé a un arquitecto italiano, quien luego me la devolvió transformada. La transforma totalmente y cuando acordamos la devolución me percaté que me la ha dejado prácticamente como un escenario de visita, como una galería de exposiciones. De modo que yo no tuve sino que colgar los cuadros para dejarla establecida como una galería de arte. Me la devolvieron en 1981 y la he tenido hasta 1998. Fue una galería abierta al público y yo exhibía la obra de otros y postergaba mi producción plástica. Cuando hacía muestras colectivas ponía una o dos cositas más, pero jamás realicé una muestra personal en esa galería. Como balance puedo decir que yo no fui beneficiario como artista. Postergué muchas cosas más que se fueron quedando en proyectos, que tuvieron que diferirse de un año a otro, y que no tuvieron la continuidad procesal como yo lo hubiera querido tener. Valgan verdades, yo pintaba más cuando era piloto que cuando era galerista, en el entretiem po de vuelo y vuelo producía más pintura que la que producía yo como galerista.

- Y en cuanto a su experiencia como galerista, ¿se puede hablar de un gusto del mercado o de diversos gustos del mercado? ¿Qué es lo que se vendía más, por ejemplo?

- Vendía de todo. Yo tenía muy de cerca las cosas de Sabino Springett, de Enrique Klaiseer, Félix Oliva, Leslie Lee, Emilio Rodríguez Larraín, Gerardo Chávez, que eran mis amigos. Preferentemente exhibía cosas de los pintores que de alguna manera tenían más vinculación conmigo en la vida de café. Las muestras las hacía muy largas, eran de larga duración; exhibía y colgaba

muestras de mucho tiempo de duración, cosa que no era estilo hacerse en Lima.

- Fue profesor de Bellas Artes, ¿qué recuerdos tiene de esa experiencia?

- Fui profesor de Bellas Artes el año 76, cuando fue nombrado José Bracamonte director de la Escuela. Fue una experiencia muy rica porque yo no había tenido contacto con los jóvenes en ese sentido; sin embargo, me convertí en un guía. Muchas clases se daban en Bellas Artes y otras tantas en mi pequeño taller de la calle Borgoño, donde estaba la mesa con todos esos nuevos materiales que no eran otra cosa que preparar colores con recursos muy sencillos, muy simples, muy baratos y económicos. Utilizábamos el polvo de los pigmentos directamente mezclado con cola polivinílica, esa cola blanca de carpintero, nos daba un resultado extraordinario, cosa que yo venía usando desde Europa. Estos polímeros y polivinílicos concurrían para armar, si se quiere, la textura del color y luego prodigar con mucha economía los velados en óleo; entonces la pintura alcanzaba. Era una manera de hacerla rendir mucho y creaba atmósferas agradables, hermosas. Cuando el alumno, el joven pintor debía gestar colores y superposiciones de los velados, modificaban estas gamas cromáticas o lograban una atmósfera muy hermosa.

- Hablemos un poco de su trabajo actual, ¿qué está pintando, en qué formato, qué temas le interesan actualmente? Además de Vallejo y Chávez, veo que le interesa mucho el desnudo femenino.

- Sí, el desnudo es lo más inmediato, lo más fresco y lo que menos necesidad de soporte y de instalación necesita. Un simple pedazo de papel, un lápiz y quizá con un poquito de café para poder iluminarlo. Mis necesidades son mínimas para realizarlo. Además, ¿a quién no le gusta un desnudo femenino?

- ¿Qué consejo le daría a un joven pintor antes de su primera individual?

- Visitar a pintores mayores que tengan un criterio amplio sobre la pintura, mostrar sus trabajos y recibir una información cruzada de algunos mentores, de algunos mayores para poder definir cuál es el camino, cuál es la tendencia a desarrollar para poder completar el proyecto de una muestra verdaderamente personal, individual, donde los cuadros tengan coherencia y linealidad. Evitar muestras donde aparezcan cuadritos que no tienen que hacer el uno con el otro, evitar la acumulación de trabajos sin qué ni por qué. Eso no tiene que hacerse. Todo pintor, de alguna manera, tiene que buscar una autoría existencial, aprovechando los consejos de pintores mayores; por lo menos, yo lo hice así. Siempre mis viejos amigos pintores, como Sabino Springett o como Enrique Klaiseer, estaban ahí para conversar y escucharlos. Hemos perdido a Klaiseer, pero tengo una vejeísima amistad con Springett, es uno de mis mejores amigos y maestros.

COMBINE PAITING:
(pintura combinada)

Inventión de Robert Rauschenberg, a comienzos de los años 50, por la que se integran en una obra objetos reales, planos o tridimensionales, 'combinados' a la manera de un *collage*. Trata de mostrar el valor estético de aquello que ha perdido su sentido y consideración en el transcurso de la civilización consumo-mecanicista, por medio de una indeliberada proximidad de las cosas filtrada por el idioma poético de la composición.

FICHA TÉCNICA

NOMBRE Y APELLIDO: Gastón Garreaud Dapello.
LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO: Miraflores, 13 de febrero de 1934.
LUGAR DE FORMACIÓN: Autodidacta. Escenarios: Roma y París.
ANTECEDENTES ARTÍSTICOS EN LA FAMILIA: Su bisabuelo, Emile Garreaud Manvilliers, fue pionero de la fotografía en el Perú en el siglo XIX.
PINTORES PERUANOS DE SU PREFERENCIA: Ricardo Grau, Sabino Springett y Sérvulo Gutiérrez.
EXPOSICIONES PERSONALES: Perú, Italia, México, Francia, Cuba, Suiza y Finlandia.
COLECTIVAS: Perú, Italia, EE.UU., Portugal, Austria, Argentina, España y Chile.



MARIO VARGAS LLOSA Y EL INICIO DE UNA VOCACIÓN





Bases para una interpretación de Rubén Darío, tesis presentada en 1958 en la Facultad de Letras de San Marcos, permitió a un joven de veintidós años demostrar que había adquirido las habilidades necesarias para ejercer el oficio literario. Esta prueba final, coronación de los años universitarios, explica las diversas causas que originan la vocación del escritor y las estrategias de construcción de una subjetividad artística, tomando el caso de Darío como paradigma.

El valor de este trabajo académico de Mario Vargas Llosa radica en presentarnos las bases para la interpretación de todo artista, puesto que en él no se analiza exhaustivamente la obra del poeta nicaragüense sino la transformación de Félix Rubén García Sarmiento en Rubén Darío. Esta investigación recorre con fervor los estratos del complejo universo dariano, atendiendo a la biografía, las lecturas y el contexto sociohistórico. Estos diversos órdenes confluyen forjando una voluntad inextinguible: el fuego de la escritura que es el núcleo del prístino estudio del escritor peruano.

En el primer capítulo, denominado la «Indecisión inicial», se nos presenta al personaje abrumado por la duda y la inseguridad; sus hallazgos literarios lo dotan incesantemente de nuevas características. Estas influencias que brotan y desaparecen, fortalecen la vocación y la actitud del incipiente escritor. En los umbrales de la imitación, el poeta que no posee un zócalo propio y está en pos de una práctica constante.

En el segundo capítulo titulado «El impacto de Zola. La experiencia de *El fardo*» se señala que Darío encuentra su poética equivocándose. Seducido por las propuestas naturalistas, intenta escribir un cuento siguiendo esos rígidos preceptos. Es un momento



Mario Vargas Llosa obtuvo su primer grado académico con una tesis sobre Rubén Darío.

importante en su devenir biográfico: vive con serios problemas económicos y la obra de Emile Zola se convierte en un modelo vital y cultural. Al escribir bajo ese dogma, Darío está desnaturalizando su aptitud. El fracaso de *El fardo* indica que el camino debe ser invertido: los temas no deben imponer la forma, sino la forma debe crear los temas.

El núcleo central de la tesis es el tercer capítulo. Se quiebra el orden cronológico de la exposición y se bucea en los meandros de la infancia del poeta. Vargas Llosa sostiene que hay una correlación directa entre la desaparición simbólica en la nada (el poeta descubre que sus padres no son los que él pensaba) y la dolorosa conciencia de ser diferente. El infante se refugia en la lectura y desarrolla una aptitud que deviene en un renacimiento: el poeta comienza a escribir. Este niño prodigio, capaz de

escribir versos sobre cualquier tema, revela que sus aptitudes son formales: se preocupa por el ritmo, la métrica y la técnica y desdeña olímpicamente los contenidos. Esta obsesión por las articulaciones del plano del discurso disuelve la intención comunicativa de sus textos: el poeta no tiene su voz pero ya cuenta con los recursos para expresarla. Darío se ha convertido en una estructura vacía que se adapta a cualquier molde, pero ya posee una concepción de la literatura que regirá su devenir.

En el intitulado cuarto capítulo y en el último capítulo, el joven crítico resalta como Darío abandona el falso camino y elige convertirse en un escritor cabal «trazándose un destino e impartiendo un sentido, un contenido, una moral a su literatura; es esta elección inicial, la que dio unidad y grandeza a su obra». Por ello, Darío nace con *Azul* (1888) para la literatura y para él mismo. Posteriormente, analiza ciertos aspectos significativos de la eclosión creadora del nicaragüense de aquellos años; al crítico más

que los textos le interesa el laboratorio de la creación, las pulsiones personales, culturales e históricas que van diseñando los rumbos de la escritura. Vargas Llosa culmina su tesis demostrando el papel que cumplió la obra de Emile Zola en el momento decisivo de la vocación de Darío (confluencia del vector cultural con el biográfico).

Pocos años después de *Azul*, Darío sufre un retroceso en sus concepciones estéticas por el profundo desconcierto que le causan los fenómenos históricos y sangrientos que vivió en El Salvador y que quiso denunciar en su obra (confluencia del vector histórico y biográfico). Sin embargo, ante el fracaso de esos textos menores, reafirma su decisión de una literatura comprometida exclusivamente con la palabra.

La recreación de la odisea de Darío está construida *in media res* ya que el capítulo originario es el tercero; es decir, las formas compositivas narrativas irrumpen en el trabajo académico destruyendo la monótona secuencia causal y sustituyéndola por una estructuración distinta.

Darío es uno de los fundadores de la modernidad en Hispanoamérica; su vida y obra formalizan la autonomía del artista moderno y contribuyen decisivamente en la separación de la esfera artística de la moral y la política. Por ello, la elección de este literato como tema de tesis obedece a la búsqueda de referentes que legitimen la propia aventura del crítico. Construir su imagen recurriendo a una figura del pasado que alumbró su futuro.

Esta tesis constituye el primer eslabón orgánico y extenso de su obra como crítico y ensayista literario. Estas líneas de reflexión sobre la vocación del escritor prosiguen y se consolidan en *Gabriel García Márquez: Historia de un deicidio* (1971). Este incesante demonio no abandonará jamás a Vargas Llosa porque la conversión del hombre en escritor es una operación ardua y dolorosa que él vivió y sobre la cual reflexiona siempre con la pasión y la lucidez que lo caracterizan. No es inútil recordar y comentar los planteamientos generales de este demonio fundacional:

1. Hay muchas maneras de rebelarse contra Dios, quizá la más excitante es la creación de una realidad distinta, imponerse la tarea de humillar su obra: el asesinato simbólico de la realidad real y la construcción de la realidad ficticia. La oposición central y complementaria de Occidente: Eros/Tanatos es trasladada por Vargas Llosa a otra dimensión: la muerte de la realidad es la vida de la ficción. La muerte de Dios y el aniquilamiento de su obra constituyen el origen de la vocación y el inicio de la creación literaria del escritor: crear es rebelarse contra la realidad real y suplantarla por otra; por ello, el novelista es, en esencia, un rebelde.

2. La vocación y el ejercicio creativo del escritor desembocan en una paradoja: el novelista es un esclavo y simultáneamente el más libre de los hombres. Esclavo porque sus temas se le imponen y lo persiguen en forma de demonios; el más libre dado que es una divinidad capaz de crear una nueva realidad compleja y verosímil. Entre la opresión y la libertad se instala el péndulo de la escritura y el fuego de la creación.

«Darío, que ha hecho de la literatura una preocupación meramente formal, sabe que la preocupación esencial de la literatura es la realización de la belleza. De hecho, va a identificar ambos conceptos: la belleza de una obra reside en su forma literaria, sólo de ella depende».

MARIO VARGAS LLOSA (1958)

3. El novelista devora y saquea la realidad real. Los elementos tomados por el escritor son aquellos que consciente o inconscientemente lo fascinan. Estos demonios emergen de tres fuentes: las que afectan específicamente al escritor (personales), las que son patrimonio de su experiencia sociotemporal (históricas) y las experiencias indirectas de la realidad real: mitología, arte o literatura (culturales). Vargas Llosa, con ese afán taxonómico que caracterizan sus primeros ensayos, sostiene que la fuente predominante regirá el tipo de realidad construida por el escritor.

4. La originalidad de un escritor es un problema formal y no temático: lo excepcional de la historia no depende de la singularidad de los acontecimientos, sino de su articulación discursiva. Sólo se construye una realidad ficticia, cuando materia y forma pierden sus límites y constituyen una unidad indesligable, que garantiza perennidad a la obra. Por lo tanto,

en el proceso de apoderarnos de fragmentos de la realidad real o de otras obras no interesa la calidad o la insuficiencia de lo tomado; todo lo absorbido es un demonio y habita en el autor hasta que éste lo plasma en un objeto artístico. Los demonios son infinitos y sus máscaras conservan ecos de otros: remisión inacabable porque un escritor sin demonios es una tumba silenciosa.

5. Vargas Llosa identifica dos etapas de la vocación del escritor: la prehistoria asociada con las fuentes y el origen del afán deicida, y la historia que se inicia con el ejercicio de la escritura y donde las fuentes se enriquecen. En la primera, la racionalidad es innecesaria y en la segunda, imprescindible. La naturaleza de la vocación del escritor implica una ambición sin límites; su triunfo sólo será fruto de una entrega igualmente ilimitada. Rivalizar con Dios es el acto humano más ambicioso y quien lo pretende necesita servirse «de toda la realidad humana como cantera para un fin (. . .) egoísta y demencial» (1971:210). La vocación exige absoluta abnegación e intensidad del escritor, la vida debe ser sacrificada en aras de una tarea. El verdadero escritor está condenado a serlo porque escribir es su única forma de ser. La vocación es como una solitaria: forma parte del cuerpo del escritor, se nutre de él y se vuelve cada vez más tiránica y posesiva. Por ello, el escritor es radicalmente egoísta con relación a su creación: todo lo que hace es para alimentar su vocación y perfeccionar su práctica en la escritura. En síntesis, Vargas Llosa liquida la teoría de la inspiración creadora como clave de la obra literaria, propone una imagen del escritor como exorcista de los demonios particulares y colectivos, y asocia el proceso de la escritura con una indeclinable voluntad de trabajo.

Todo este tramado de definiciones esenciales, que conforman la poética del célebre novelista Vargas Llosa, se encuentra potencialmente en este primer trabajo académico, que el Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Facultad de Letras de San Marcos ha tenido a bien publicar. De este modo, la presente edición nos permite completar la perspectiva, las aristas y el volumen de nuestra mayor figura literaria.