

MARCO MARTOS

POESÍA, LENGUAJE Y SOCIEDAD

Resumen:

Presenta algunas características históricas de las relaciones entre poesía, lenguaje y sociedad.

Palabras clave:

poesía, lenguaje, sociedad.

Bajo el manto del título general que se ha escogido para la ocasión, que no es otra que la celebración del día del idioma castellano, podría reflexionarse sobre muchos asuntos. Este texto quiere ofrecer algunas disquisiciones teóricas de dominio público y asociarlas con la tarea lírica de unos pocos poetas de la tradición latinoamericana y peruana, particularmente, que se expresan en la lengua de Cervantes.

Las artes son mudas. En los dominios de la música, la pintura y la escultura es fácil advertirlo. El parloteo en las inauguraciones de las exposiciones y el hablar de los críticos las llenan de palabras. Un tema lateral es la queja contemporánea del silencio de los artistas. Pensamos que pintores, músicos y escultores de otro tiempo sí se expresaban en voz alta, tenían opinión, participaban de los debates, pero eso, para lo que nos interesa, es secundario. Estas artes muestran algo que es imposible decir con palabras.

Sin duda los poetas hablan, pero la poesía se sirve de las palabras del lenguaje de manera desinteresada, no apela al lector de

modo directo y cuando lo hace, nos parece lícito pensar que el poeta duda de la capacidad de los lectores o de los críticos. Como las artes aludidas, el poema también es mudo o mejor, dice otra cosa de lo que parece. Esto es tan cierto que hasta ahora no hay una interpretación unívoca de los poemas más conocidos. Es verdad que algunos poetas pueden hacer gala de un espíritu crítico y son capaces de hablarnos de su obra, pero cuando lo hacen, no son para nosotros sino personas que se incorporan a la tarea de comentaristas, sin ningún privilegio y sin que se les considere autoridades en la materia. Y no importa que quien lo haga sea el mismo Dante. La idea contraria, aquella que sostiene que el poeta es el único capaz de interpretar su obra, forma parte de una concepción que considera que la crítica es algo parasitario y felizmente tiene cada vez menos defensores.

Ezra Pound solía decir que es cómodo opinar sobre la calidad de un escritor del pasado remoto, es un poco complejo hablar sobre las bondades de un literato de cincuenta años atrás y muy aleatorio hacer observaciones precisas sobre un novelista o poeta coetáneo. Y es que, respecto a otras disciplinas, la literatura tiene características peculiares que dificultan los juicios definitivos. Es una opinión muy difundida, y al parecer verdadera, aquella que sostiene que el tiempo es el juez literario más severo e inapelable y que un escritor que merece incorporarse al canon literario, que no es lo mismo que el panteón literario, es alguien que ha pasado la prueba de fuego de haber sido leído con placer, por distintas generaciones. Asistimos, sin embargo, todos los días, a nuevas valoraciones de escritores olvidados que son incorporados a la memoria colectiva. De un modo más o menos general, podemos precisar qué tipo de literatura o qué escritores nos agradan más en un momento histórico determinado, pero no podemos saber si nuestro gusto prevalecerá en el futuro. Lo que sí podemos hacer es estudiar características de escritores del pasado que han llegado hasta nosotros lozanos, pues ellos tienen algo que decirnos, pese al paso del tiempo. Por eso los llamamos clásicos.

Según Italo Calvino, los libros considerados clásicos son los que constituyen una riqueza para quienes los han leído y amado,

pero son al mismo tiempo un tesoro no menor para quien se reserva la suerte de leerlos por primera vez en las mejores condiciones para saborearlos. Los clásicos -continúa- son libros que ejercen una influencia particular, ya sea cuando se imponen por inolvidables, ya sea cuando se esconden en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo e individual. Llegan trayendo impresa las huellas de las lecturas que han precedido a la nuestra y portan también la marca que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado. Tenemos la imagen previa de un libro clásico, pero la cambiamos con la lectura. Un clásico siempre es nuevo, inesperado, inédito, nos habla de cosas que nos parecen tan verdaderas que muchas veces nuestra realidad nos acompaña como un ruido de fondo de aquello que leemos.

Así como hay características inmutables de la literatura de todos los tiempos, como ese decir diferente, no utilitario de la esencia de su discurso, hay otras que tienen que ver con los momentos históricos. Puesto que al comienzo de la historia de los pueblos la literatura se transmitió preferentemente por vía oral; podemos asociar a esa necesidad alguna de las características de la poesía tradicional: el ritmo regular, el número simétrico de sílabas en cada verso, la distribución de los acentos, y la rima. Nadie puede negar tampoco que la novela comienza a expandirse con la difusión de la imprenta, y así, poco a poco llegamos al auge del relato largo que lleva dos siglos por lo menos.

La poesía como espacio público

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

no solamente del tema propuesto. En las sociedades que inician su desarrollo, el poeta tenía un papel civil reconocido por los diversos estratos. Las historias de aedas, juglares y trovadores, nos ilustran suficientemente sobre la paulatina pérdida de importancia en la escala social del creador. La situación social de los trovadores, por ejemplo, era muy diversa. Los había grandes señores y otros humildes. Estos últimos necesitaban de la poesía para vivir, mientras aquéllos la cultivaban como adorno del espíritu o como medio para conseguir determinados intereses políticos. Pero la diferencia más profunda estriba en que los nobles son aficionados, mientras que los humildes son profesionales. Pero unos y otros no compusieron sus obras de forma accidental, sino que destinaron un tiempo para el aprendizaje tanto musical como literario, en el sentido de técnica literaria. Naturalmente las diferencias entre ellos tienen que ver con lo que genéricamente llamamos talento, pero también con el tiempo de dedicación al estudio de su arte.

Precisamente en la *cansó* o *canción* encontramos un hecho social que marca la época y que llega hasta nosotros. Frente al desprecio que se mostraba hacia la mujer, los trovadores la consideraban como algo muy superior, como su señor feudal. De manera que puede hacerse un paralelismo entre la relación entre vasallo –señor feudal y trovador enamorado– dama. Si el feudalismo es un conjunto de lazos personales que unen jerárquicamente a los miembros de una comunidad y supone obligaciones tanto del vasallo como del señor feudal, el empleo del léxico feudal en las relaciones entre el poeta y la dama, supone también una serie de obligaciones recíprocas. El trovador ama y sirve a la dama y ambos verbos se convierten en sinónimos, pero ella también tiene algunas obligaciones con quien tanta dedicación le ofrece. Es cierto que por lo general se considera a la poesía de los trovadores como un canto platónico, en el sentido familiar del término a la amada, pero las excepciones fueron abundantes.

El mundo de los trovadores desapareció. Nos queda de él, la valoración de la mujer, llevada después por Dante a una categoría superior, nunca vista y que llega hasta nosotros gracias a Petrarca,

Garcilaso y que fructifica en la poesía peruana de hoy en los versos prístinos de Javier Sologuren o en las estrofas intensas y desesperadas de Francisco Bendezú. Pero junto a este rasgo, decisivo para la evolución de la poesía amorosa occidental, les debemos a los trovadores la regularidad silábica y el empleo de la rima.

Un poeta como Garcilaso en el siglo XVI pudo gozar de privilegios en la escala social, fundamentalmente porque respondía al ideal de cortesano, es decir, porque ora tomaba la pluma, ora la espada, ora era gentil con las damas, ora escuchaba o hablaba con los dignatarios. Pero justamente en ese tiempo, llamado de los siglos de oro, el escritor y particularmente el poeta, ejerce profesiones u oficios que lo alejan de su actividad favorita y pide favores, busca mecenas. Basta conocer algunos detalles de la biografía de Quevedo o de Góngora, para conocer el grado de dificultad en que vivían los escritores, su poca importancia en el conjunto de la sociedad.

Hubo un momento en la historia literaria europea, que es el siglo XIX, en el que junto con una definitiva autonomía artística del texto literario, cuyos paladines son en novela Gustav Flaubert y en poesía Charles Baudelaire, se produjo un distanciamiento social del artista que deviene en inútil para el segmento dominante. Es cierto que Víctor Hugo tuvo una presencia cívica importante, una influencia política no desdeñable y una popularidad entre los ciudadanos. Pero justamente por eso es, si cabe la expresión, el último de los artistas integrado a su sociedad en Francia. Debemos a Hugo una frase que Baudelaire transformaría en lema “arrancarle belleza a lo feo”. La marginación de Baudelaire no tiene sin embargo un aire plebeyo, él es, como el albatros que inmortalizó, un príncipe de las nubes a quien, en la cubierta de los barcos o en tierra firme, sus alas de gigante le impiden caminar.

Es curioso, pero tiene explicación, el hecho de que la poesía de los Estados Unidos, produzca en el mismo siglo XIX un gran poeta civil, Walt Whitman. Ocurre que la nacionalidad estadounidense se está forjando en aquel momento y una poesía como la de Whitman expresa sentimientos compartidos por sus conciudadanos.

Al mismo tiempo una escritora, Emily Dickinson, explora en poesía los sentimientos más íntimos y soterrados del ser humano. Ambos escritores han hecho fortuna en el siglo XX. Soldados norteamericanos que participaron en la segunda guerra mundial llevaban en sus mochilas, versos seleccionados de Whitman. Y la poesía norteamericana, con las grandes excepciones de Pound y Eliot, prefiere como la Dickinson, los espacios cerrados. Abundan en ella términos como “ventana”, “cama”, “lapicero”, “plancha”, “cocina”, “libro”. Estamos lejos de la poesía inglesa del siglo XVIII, cuyos temas preponderantes eran el amor a la justicia y el amor a la libertad.

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

La poesía conserva en América Latina, a lo largo de todo el siglo XX, ese perfume de oralidad que le viene de sus orígenes. La costumbre arraigada de recitar poemas en público, vigente en nuestros países y en España, se ha perdido casi completamente en Francia donde la poesía es musitada o leída en silencio. Pero poco a poco en tierra americana se va creando una legión de lectores solitarios que en las bibliotecas o en las salas privadas prescinde de la actitud comunal.

¿Qué explicación dar a este doble fenómeno? En principio, como queda dicho, la tendencia mundial, a partir del renacimiento nos parece, es que el aprecio de la poesía se separa de la importancia asignada a los temas. Sin embargo existen comunidades, las que están en plena formación de su nacionalidad o las que están inmersas en una conmoción social, en las que el asunto del que hable el poema ejerce por sí mismo una fascinación. Sólo así nos podemos explicar situaciones como la de Maiacovski, recitando poe-

mas ante miles de espectadores en un estadio de Moscú, en pleno fragor de la revolución soviética. Sin duda circunstancias políticas especiales, la muerte de Ernesto Guevara en Bolivia cuando intentaba estimular la revolución en ese país, permitieron que en un recinto público de La Habana, llamado precisamente Plaza de la Revolución, se congregara una multitud de un millón de personas para escuchar recitar a Nicolás Guillén.

La poesía como mercancía

Ahora, en este siglo que termina y en la víspera de un nuevo milenio, vivimos un momento histórico en todo el mundo en el que el mercado tiene una importancia central, tanto que se mide el valor de los productos del trabajo e ingenio humanos en función de su transformación en mercancía. Y la poesía, como es bien sabido, tiene el último puesto entre aquello que puede negociarse, ser objeto de compra venta. Sin embargo consigue filtrarse por los resquicios del sistema.

Cada cierto tiempo los activos difusores del fenómeno poético, generalmente poetas en ciernes, protestan contra la iniquidad de la sociedad moderna, que poco considera a la poesía y la relega a un puesto de aparente menor relieve. Algunos de los más audaces anuncian el propósito de introducir la poesía en el mercado y despliegan una buena cantidad de energía en lograrlo. Se suele colocar como ejemplo del éxito en poesía, los recitales masivos que ocurren de cuando en cuando, las ediciones artesanales, casi siempre financiadas por los propios poetas, algún programa de radio dedicado a la lírica, y los segundos que acaso un comentarista de la televisión puede asignarle a un poeta amigo.

Es lamentable decir que tan buenos propósitos son casi siempre vanos. De todas las artes, por alguna razón difícil de explicar, la poesía es la que más se resiste a convertirse en mercancía. Y esto que los poetas adornan su producto, el libro, lo mejor que pueden y muchos libros de poesía son objetos artísticos en sí mismos gracias a la colaboración de los artistas gráficos. Un hecho estadístico es que hay menos gente que lee poesía que otros géneros.

¿Por qué ocurre esto? ¿Podemos ir un poco más lejos de lo desarrollado en esta disertación? Es cierto que el lenguaje es lo más característicamente humano y es verdad también que la poesía es la esencia del lenguaje y que es algo más importante que aquello que Roman Jakobson llamaba la función poética: el ritmo, la repetición. Como se ha dicho, los papeles medievales que correspondían a la poesía, ahora pertenecen a otros medios de comunicación. La antigua épica, convertida en novela, se ha quedado con el arte de contar. A la poesía, a esa parcela que llamamos lírica, en general sólo le queda el estilo. Pero la poesía no es colocar bien las palabras. Es una concentración del lenguaje, un rigor interno, por último, un escalofrío que penetra a las verdades universales y los ofrece de un peculiar modo. Así lo han entendido varias personas entrevistadas a propósito de qué valores entrega el Perú al mundo como algo característico del siglo XX, y que han señalado a César Vallejo como la más original contribución de nuestro país.

La poesía como comunicación personal, íntima

La poesía tiene algo antiguo que está en el espíritu de los hombres y que felizmente no ha sido arrasado por ningún sistema político: la necesidad de la comunicación personal, íntima, de preferencia oral. No es solamente un asunto de extensión lo que diferencia a la narrativa de la poesía; si así fuere habría más recitales de cuento corto. La diferencia está en la profunda intensidad de la poesía. La poesía responde a ese sentimiento colectivo que ya anidaba en el hombre de la tribu y que aparentemente se ha perdido en la vorágine de las grandes ciudades. Pero esa necesidad de reconocernos como parte de un espíritu colectivo pequeño está, como lo prueban los estudios de biología, viva en todos los seres humanos. En el acto de la transmisión oral de la poesía, como ocurre de alguna manera en el teatro, hay casi una simultaneidad entre la emisión del mensaje y su recepción.

Quien lee un poema no solamente trasmite palabras, sino su propia emotividad. Un testigo ocasional contaba hace poco que en un

campamento de la selva peruana compartido por lugareños y soldados, en una noche despejada de conversaciones en grupos, de pronto un maestro pidió permiso para recitar un poema y declamó conmovido el célebre poema XX de Pablo Neruda: "Puedo escribir los versos más tristes esta noche. / Escribir por ejemplo: la noche está estrellada y titilan azules los astros a lo lejos." La gente que escuchaba, lo hizo en religioso silencio, se contagió del espíritu del recitador y lo premió con un prolongado aplauso. Muchos de los asistentes escuchaban poesía por primera vez. Esta casi simultaneidad entre emisión y recepción, también ocurre en la televisión o en la radio, pero la elemental posibilidad de contacto personal está casi negada.

Algún polemista obcecado puede estar tentado de decir que la poesía no se vende, jugando con el contenido político y comercial que tiene la frase. Que la poesía se relaciona con lo político no debe sorprendernos, pero en ese caso, si no se relaciona con cosas nobles resulta pedestre, cuando no lamentable. Hablando sólo del mercado, hay que decir que la poesía se vende a veces. Eduardo Sanseviero, el recordado librero uruguayo que tantos amigos tenía en el Perú, decía que sí se venden los libros de poesía, y citaba dos o tres nombres de poetas que efectivamente tienen lectores que adquieren los ejemplares. Bueno, pero en el Perú hay cincuenta o más poetas de calidad que no encuentran editor ni hallan compradores para sus libros cuando por esfuerzo personal consiguen publicarlos. Pero los libros de poesía de calidad son como el vino, añejos valen más en el mercado. Un ejemplar de *Trilce* de César Vallejo, en su primera edición de 1922 vale unos setecientos dólares y otro de *Altazor* de Vicente Huidobro, en la edición príncipe de 1931, cuesta trescientos dólares. Hay que añadir que del libro de Vallejo se editaron doscientos ejemplares. Pero la poesía de uno y otro vale, no tiene precio, como se dice en el lenguaje cotidiano.

Todos tenemos una idea aproximada de lo que es un poema, de a qué llamamos poesía, pero a la hora de definir los conceptos, en una simple conversación, titubeamos. La razón está en la difundida idea de origen romántico que considera que todas las activida-

des del espíritu pueden ser consideradas poesía, que todo arte y toda ciencia que operan con el lenguaje, si son ejercidos gratuitamente como arte y alcanzan un grado de perfección formal, pueden ser considerados poesía, incluso hay quienes piensan que todas las artes, considerando también a aquellas que no hacen uso de la palabra, poseen un núcleo poético. Actualmente se considera que la diferencia principal entre poesía y prosa radica en algo técnico: la oposición entre lo versificado y lo no versificado. Aceptando este punto de vista, podemos admitir que no existen contenidos destinados naturalmente a la poesía ni contenidos naturalmente destinados a la prosa. Adoptar el verso o la prosa depende de una convención literaria limitada a una cultura determinada en un momento histórico dado. Pero siempre algunas obras literarias escapan a las convenciones. Nadie duda de que el discurso lírico se expresa mejor en el verso. Pero los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire o *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez desafían lo establecido. Pero ambos libros son escritos en prosa, de acuerdo a nuestro leal entender. De otro lado, la novela y el cuento, que nos parecen los géneros en prosa por excelencia, tienen su origen en géneros medievales versificados.

Volver atrás, regresar, repetir

Recuerdan F. Brischi y C. Di Girolamo* que Verso viene de *versus*, de *vertere*, “regresar”, “volver atrás”. El verso gira sobre sí mismo, no tanto en el sentido de volver a empezar, sino en el de repetir con variaciones, la misma figura. La repetición consiste en la sucesión de lo idéntico. Repetición y variación, simetría y asimetría marchan juntas en el verso. Resumiendo admirablemente este punto de vista, Jakobson explicó que la función poética consiste en la repetición. Bien observados, todos los recursos fónicos de la poesía tradicional atienden a la repetición: número de sílabas de cada verso, rimas, distribución de acentos. Creado así un ritmo regular, se

* F. Brischi y C. D. Girolamo; *Introducción al estudio de la literatura*. Barcelona, 1988, Ariel.

acostumbra al oído del lector a tener una expectativa fónica que se va cumpliendo verso a verso.

Lo que es menos conocido, es que junto con esta expectativa que se cumple en la mayor parte de los casos, existe otro recurso que llamaremos expectativa frustrada y que no es sino la ruptura semántica súbita de lo que espera el oyente, inclusive en una frase. Así ocurre en estos ejemplos: “Creo en el padre, en el hijo y en la madre”, “Era un día claro, fresco y campanas” o “En la noche,/ cuando quiero tocar la luna, / toco la luna de mis anteojos negros” o por último “El muchacho se desnuda / la muchacha se desnuda / el muchacho y la muchacha / estornudan”. El primer ejemplo, de un connotado poeta peruano de la generación del cincuenta, varía una oración cristiana, pero perdería su efecto en una sociedad que ignorara el cristianismo; el segundo texto, de Pablo Neruda, hace una serie mínima de adjetivos y coloca luego un sustantivo en función adjetival. Los dos últimos poemas pertenecen a Jorge Eduardo Eielson. El primero, que habla de la luna de mis anteojos negros, sólo funciona en el Perú pues en nuestro país los cristales o el *plexiglás* de los anteojos o ventanas, se llaman “lunas”. El poema de la pareja, desvía un contenido supuestamente erótico a una situación graciosa.

Etimológicamente prosa es lo opuesto de verso. En latín era en realidad un adjetivo que significaba que va derecho adelante, sin interrumpirse, la prosa procede hacia adelante, mientras el verso gira sobre sí mismo. Veamos, en un poema de Gonzalo Rose, todo lo que se viene diciendo a través del uso verdaderamente magistral de la anáfora. La expectativa cumplida y la expectativa frustrada se suceden en una hermosa textura.

Exacta dimensión

Me gustas porque tienes el color de los patios de las casas tranquilas...

y más precisamente:

me gustas porque tienes el color de los patios
de las casas tranquilas
cuando llega el verano...

Y más precisamente:

me gustas porque tienes el color de los patios
de las casas tranquilas en las tardes de enero
cuando llega el verano...

y más precisamente:

me gustas porque te amo.

Queda una cuestión intrincada de decidir. Hay textos donde se cumple la función poética y que pertenecen al dominio de la publicidad. Resulta cómodo decir que ahí no hay poesía, que esos párrafos no son textos poéticos verdaderos. Pero si procedemos así, estaríamos apelando a una idea subjetiva de lo bello, al gusto personal, tan difícil de definir, y sobre todo, de comunicar a otra persona. Sin duda, la consideración de qué es un poema, pese a toda dilucidación tiene componentes subjetivos inconscientes totalmente desconocidos, inclusive por especialistas provenientes de las disciplinas psicológicas. Parece preferible eliminar esa consideración y trabajar con criterios consensuales.

Si el poema es repetición y la prosa significa ir adelante, en estos simples conceptos se esconden otros que son de manejo universal, la lírica está vinculada al pasado, la épica, para el caso, la narrativa, al presente, y el drama, al futuro. Emil Staiger desarrolló estos conceptos y a él nos remitimos**.

Si la lírica está asociada al pasado, la nostalgia por lo perdido es una constante en la tradición castellana y, con ella, la idea de la caducidad de la existencia humana, ese vivir de los hombres afeerrado a un instante que pronto pasará. Disfrutemos de estos versos de Eliseo Diego (1920-1994), poeta cubano, que sólo en sus últimos años tuvo la difusión que merecía, cuando obtuvo el premio “Juan Rulfo” en México.

** Emil Staiger; *Conceptos fundamentales de poética*. Madrid, 1966, Rialp.

Voy a nombrar las cosas

Voy a nombrar las cosas, los sonoros
altos que ve el festejar del viento,
los portales profundos, las mamparas
cerradas a la sombra y al silencio.

Y el interior sagrado, la penumbra
que surcan los oficios polvorientos,
la madera del hombre, la nocturna
madera de mi cuerpo cuando duermo.

Y la pobreza del lugar, y el polvo
en que testaron la huella de mi padre,
sitios de piedra decidida y limpia,
despojados de sombra, siempre iguales.

Sin olvidar la compasión del fuego
en la intemperie del solar distante
ni el sacramento gozoso de la lluvia
en el humilde cáliz de mi parque.

Ni tu estupendo muro, mediodía,
terso y añil e interminable.

Con la mirada inmóvil del verano
mi cariño sabrá de las veredas
por donde huyen los ávidos domingos
y regresan, ya lunes, cabizbajos.

Y nombraré las cosas, tan despacio
que cuando pierda el paraíso de mi calle
y mis olvidos me la vuelva sueño,
pueda llamarlas de pronto con el alba.

Sin duda muchas reflexiones exactas pueden hacerse sobre el poema, que ahora lo perdido y que lo fija en el tiempo como en un daguerrotipo. Por ahora contentémonos con destacar la imagen de

algo que forma parte de la experiencia de todos en esa estrofa que repetimos:

Con la mirada inmóvil del verano
mi cariño sabrá de las veredas
por donde huyen los ávidos domingos
y regresan, ya lunes, cabizbajos.

Comentario: Domingo en la tarde, casi noche, casi lunes.

Esta idea del domingo que se hace lunes, ha perseguido obsesivamente a Eliseo Diego durante toda su práctica poética. Oigámoslo en su poema:

El Domingo

Y pasa el Domingo, y pasa
con su fiesta inacabable,
con su leve olor amable
a fuego limpio en la casa.
El lunes todo lo arrasa
como un as que de repente
nos mata al rey. Tristemente
la vasta noche lo esconde.
¡Si supiéramos adónde
cae su corona inocente!

Y ahora veamos la visión que tiene Diego del lunes:

El lunes

Viene afilado el lunes, y trae su cachiporra.
¿Adónde va el lunes con su cachiporra, blanco un costado,
el otro rojo?
A tumbarte la puerta va el lunes, a tumbarte la puerta.

Eliseo Diego es un poeta de raíces cristianas y el primero de los poemas citados, el que habla de los “ávidos domingos” fue pu-

blicado en 1947. Después de 1959 el vate permaneció en Cuba sin incorporarse a la práctica política del régimen. Su combate contra los lunes continuó incólume. Puede entenderse que el lunes es para Diego símbolo del trabajo pedestre. Ningún estímulo moral conmueve al poeta, el lunes es el día más horrible de la semana.

Hemos dado como una característica importante de la lírica, la nostalgia. Hay ciertos poemas en los que aparece con toda su tristeza y esplendor. Leamos este texto de Enrique Peña Barrenechea:

Poetas muertos

Amigos que un buen día me presentó la vida
y que tenéis los ojos cerrados para siempre,
¿qué sombra os teje ahora sus arabescos lúgubres?
¿y qué luz los inunda más alba que la nieve?

Me acuerdo de risa Guillén, de tu palabra,
donde saltaba un ágil surtidor de luceros,
del cóndor que volaba desde tu poesía
ebrio de sol, alegre, a no qué universo.

¡Oquendo, Oquendo, Oquendo, tan pálido, tan
triste,
que hasta el peso de una flor te rendía!
Tu ternura nos pinta sobre el marfil del cielo,
con pinceles de chino, palomas, golondrinas.

¡Y Harry Riggs, atónito entre el mundo y su

angustia;

¡Y Harry Riggs, sonámbulo bajo la luz lunar!
¡Ah pobre niño muerto, que en esta noche un ángel
te lleve de la mano por el jardín astral!

Son cítaras sus nombres que en mi silencio

suenan;

mi corazón los sigue por sus mundos arcanos,
¿A la luz de qué lámpara, como ayer leeremos
otra vez nuestros versos en las noches hermanos?

El poema entero es la expresión de un duelo; en el sentido corriente del término y en el sentido psicológico, expresa el dolor de la inevitable separación. Los peruanos conocemos las figuras de los poetas Alberto Guillén y Carlos Oquendo de Amat, quienes murieron en agraz, cuando su estro no había destilado sus más recónditas esencias. Menos familiar resulta la figura de Harry Riggs, compañero de origen inglés, que murió inopinadamente. Pero aun sin saber estos detalles de la historia y de las biografías, el poema es suficientemente explícito para transmitir la conmoción interna de quien lo escribe. Que el texto sea límpido y conmovedor se debe a la finura, a la pericia verbal de Enrique Peña.

Martín Adán, vivencia personal, ucronía y sufrimiento

Detengámonos ahora, a manera de merecido homenaje, en la figura de Martín Adán, quien antes que cadena de anécdotas o que bohemio contumaz, fue un escritor, poeta principalmente, que no estuvo sometido a moda literaria alguna sino que se sirvió de todas aquellas que se acomodaban a su magín, a su estro, a través de un permanente ejercicio de la escritura que a pesar de algunos silencios, duró más de medio siglo, desde la aparición de *La casa de cartón* en 1928. De entonces para acá, con las particularidades propias de su estilo peculiarísimo —y de pocos escritores de cualquier país o época, puede decirse que tienen un estilo peculiarísimo— puede trazarse un paralelo con aquel otro poeta que según consenso es su par, César Vallejo.

Así como en Vallejo hay un libro inicial, *Los heraldos negros* (1919), que sorprende en su momento porque entrecruza en muy justas proporciones la tradición reciente de su momento, el modernismo, con un profundo afán innovador, con un aliento propio, con una audacia expresiva inusual en poesía peruana, del mismo modo, con *La casa de cartón*, Martín Adán se pondrá a la vanguardia de la literatura en su momento, con tanta calidad que ahora el texto se ha convertido en un clásico de las letras peruanas. Y así como el lector de 1919 no podía permanecer indiferente a *Los heraldos negros*, el

lector de 1928 tenía que admitir que el relato de Martín Adán era sustancialmente diferente a todo cuanto se había hecho en prosa en el Perú. Como los grandes innovadores de la prosa europea, como Proust o Musil, Martín Adán transforma la visión del pormenor, obliga al lector a dejar de ser el espectador privilegiado y, si cabe la contradicción, en un *tempo lento* –porque el relato es, como la imagen subjetiva que tenemos los peruanos del Barranco de principios del siglo XX, modoso, circunspecto, piano, pianísimo– lo somete a un torbellino de imágenes que van acercando o alejando los objetos a través de sucesivos lentes verbales ora para miopes, ora para présbitas, exigiendo un esfuerzo desacostumbrado del lector. El relato no es una crónica ya, ni una aventura, sino una vivencia personal transformada en una arquitectura de palabras. Pertenece al reino de la ucronía, la especulación de qué habría ocurrido si Martín Adán hubiese persistido en la ficción; sin seguir la especulación cabe suponer, dado el talento que nadie puede negarle, que el panorama narrativo, por su presencia e influencia, hubiera sido hartamente diferente, más rico en todo caso, al casi exclusivamente indigenista que quedó delineado a partir de 1935 con *Ciro Alegría* y *José María Arguedas*.

La comparación de Martín Adán con Vallejo puede continuarse si pensamos que la etapa de *Trilce* (1922) del vate libertino, puede encontrar su parangón en *Travesía de extramares* (1950) de Martín Adán, aunque es menester también señalar diferencias. En *Trilce*, como lo han señalado algunos de los críticos más acuciosos, Vallejo somete al lenguaje castellano a una dura prueba; formalmente rescata arcaísmos, pero su intención última es expresar situaciones extremas, el sufrimiento principalmente, para las que el lenguaje al uso en ese momento no estaba preparado. Vallejo mantiene sin embargo un nexo con la tradición modernista y es vanguardista, no por moda, sino por una necesidad íntima.

En *Travesía de extramares*, libro escrito en plena madurez, Martín Adán tiene todavía la actitud adolescente de mostrarse como un escritor culto, como puede advertirse por la abundancia de citas en distintos idiomas, desde el poema de Yusuf, hasta Shakespeare,

pasando por Castillejo y Doone, citando a Eguren o mencionándose a sí mismo en los epígrafes, el poeta nos entrega una buena gama de sus preferencias poéticas. Con estos apoyos externos, escogiendo una forma métrica, si bien trajinada en poesía peruana, no siempre usada con originalidad, el soneto, Martín Adán se interna a hacer, según expresa en el primer poema, una especie de antiscio (opuesto complementario) de la travesía de Chopin. El intento ha parecido atrabiliario a muchos, ha dejado indiferentes a casi todos, pero ha deslumbrado a unos cuantos lectores como Edmundo Bendezú y Miroslav Lauer, como en su momento entusiasmó *Trilce* a Antenor Orrego o José León Barandiarán. Como el libro de Vallejo, *Travesía de extramares* es un libro difícil, pero que termina, como ha sido la intención de su autor, por rendirse al esfuerzo del lector; como *Trilce* también, y más todavía, es un libro plagado de arcaísmos, pero que resultan indispensables para la travesía del antiscio.

Por poco que sepamos de música o de la vida y la obra de Federico Chopin (1810-1849) resulta interesante informarnos que no se sentía llamado a arrasar con los ideales de sus precursores, ni a combatir por los suyos, demostrando al mundo entero que traía un nuevo mensaje para la humanidad, ni tampoco quería exponer, a través de la música, sus propios sentimientos. Chopin era un hombre tranquilo y apartado, de modales correctos y comportamiento elegante. En el terreno estrictamente musical, siendo un romántico, Chopin jamás trazó un programa para su música, sino que dejó que ella se expresase por sí misma, y casi todas sus composiciones tienen títulos abstractos. Según unánime expresión de los críticos, la poesía de Martín Adán está más cerca de la música que de la plástica. A lo largo de casi toda su producción, el poeta se ha manifestado indiferente a la gama cromática, en cambio, más allá de los significados, la pericia rítmica, generalmente dando la imagen de algo pausado, por la distribución uniforme de los acentos, sobre todo en los sonetos, lo acercan indiscutiblemente con la música. Lo de antiscio puede entenderse de muy diversos modos, en todo caso, la música de Chopin, era a veces enérgica, a veces melancólica, a veces

tierna, a veces alegre. En contraste, los sonetos de Martín Adán, a pesar de los apoyos en las citas o los recursos de los puntos suspensivos o de las admiraciones, es una poesía queda y, finalmente, cerebral. El diccionario dice de antiscio que “dícese de cada uno de los habitantes de las dos zonas templadas que por vivir en el mismo meridiano y en hemisferios opuestos, proyectan al mediodía la sombra en la dirección contraria”****.

Cuando Vallejo publicó *Trilce*, demoró varios años antes de continuar escribiendo poesía. De igual manera, hay un vacío en la producción de Martín Adán que bien puede extenderse entre 1946 y 1961, son los años de la madurez interior, de la bohemia pertinaz, es la época de las anécdotas célebres, es cuando se gesta la leyenda. Pero el poeta ha cerrado su etapa de experimentación; ya no necesita de ningún artilugio, de ninguna cita sacada de sus libretas negras donde como en un cancionero medieval iba escribiendo los versos que le gustaban, fueran de quien fueran; tampoco es un cazador meticuloso de rimas difíciles en versos ajustados como en *La rosa de la espinela* (1939); es alguien listo para las tareas mayores de la máxima originalidad. Es entonces que aparece Celia Paschero.

En la librería de Juan Mejía Baca, Martín Adán conoce a Celia Paschero, colaboradora de Jorge Luis Borges, quien había venido a Lima en pos de material para su tesis sobre la poesía peruana contemporánea. Después de varias horas de conversación, se hicieron amigos. Más tarde ella le remitió una hermosa carta solicitándole datos personales. “Sé que todo este asunto puede resultarle muy fastidioso. Pero en nombre de la simpatía que nos unió en cuanto nos conocimos, en nombre del cariño que yo le tengo, en nombre de mi profunda admiración por usted, por favor acceda a mis ruegos. Deje de lado toda su bohemia o vuélquela íntegra en todo lo que me escribe... y hábleme de usted. ¿Lo hará?”*****

*** Julio Casares; *Diccionario ideológico de la lengua*.. Barcelona, 1959, Editorial Gustavo Gili.

**** Martín Adán; *Obra poética*.. Lima, 1971, Instituto Nacional de Cultura.

Martín Adán contestó con su *Escrito a ciegas* (1961) que podemos acercarnos a *España aparta de mí este cáliz* de César Vallejo; en ambos casos los poetas salen de una etapa de silencio, y lo hacen gracias a un agente exterior; en un caso, la guerra civil española y, en otro, la necesidad comunicativa muy personal e íntima. La diferencia, naturalmente, salta a la vista; mientras Vallejo ha evolucionado de lo personal a lo colectivo, Martín Adán casi, casi, hace el camino inverso: de *La casa de cartón*, que por tener, mal que bien estructura de relato, tiene mucho de social por los personajes que se mueven y sus conflictos, ha ido llegando a una suerte de metafísica personal con sus poemas de la rosa, a una elaboración en cierto modo paralela a la música de Chopin y, de pronto, el silencio. Silencio y bohemia y ese morderse la cola en frases que el público repite asombrado.

Pero, como lo demuestra *Escrito a ciegas*, había interiormente una depuración del lenguaje, el poeta abandona para siempre los artificios, deja de usar términos rebuscados y los que nos lo parecen, indican una pobreza de nuestro léxico y ya no un trabajo de orfebrería y de diccionario. En ese breve texto, justamente como Vallejo en *España aparta de mí este cáliz*, Martín Adán arriba a la simplicidad verbal, deja de lado toda métrica rebuscada y usa sólo aquella con la que se tropieza su estro:

Si nació, lo recuerda el Año,
Aquel de quien no me acuerdo,
Porque vivo, porque me mato.

Mi Angel no es de la Guarda.
Mi Angel es el del Hartazgo y Retazo
Que me lleva sin término,
Trozando, siempre trozando,
En esta sombra deslumbrante,
Que es la Vida y su engaño y su encanto.

En una edición francesa de *La casa de cartón*,^{****} traducida por Claude Couffon, se le califica a Martín Adán como “clochard

^{****} Martín Adán; *La maison de carton*. Paris, 1984, Luneau Ascot Éditeurs.

celeste”, “contestatario perpetuo” y luego se dice que ha estado condenado al silencio por las ideologías dominantes, boicoteado también por la izquierda que lo juzga reaccionario, se le califica de primer poeta surrealista de la América Latina y se sostiene que ha trazado junto a Vallejo los caminos de la literatura de todo el continente. ¿Cuánto de verdad hay en estas afirmaciones? Algo por lo menos. Los grupos dominantes en el Perú muy pocas veces se han ocupado de literatura, Martín Adán ha sido para ellos un objeto de curiosa contemplación, un raro producto de bohemia limeña. La izquierda, por su lado, ocupada generalmente de una política reivindicativa, salvo intentos aislados como el de Mariátegui, jamás ha colocado a los escritores en un lugar propicio para su creación literaria, sobre todo en el caso de aquéllos que como César Vallejo, Carlos Oquendo de Amat o Gonzalo Rose, realmente necesitaban de una ayuda exterior para sobrevivir y producir. A no ser que se diga con cinismo limeño que los escritores producen más y mejor cuando la pasan mal.

Martín Adán no fue un contestatario en el sentido de militante de pancarta, mitin o actitud revolucionaria, pero sí lo fue en el sentido más hondo y verdadero porque fue un hombre que sufrió como pocos los embates de una sociedad injusta y supo transformar ese dolor en la quintaesencia de una depurada poesía. En su notable libro sobre Martín Adán, acierta por eso Miroslav Lauer, cuando sostiene que “A su modo y en su estilo, el poeta llega por su cuenta al existencialismo”*****. Añadimos que en el sentido más mondo, el existencialismo no admite pose, ni es un fenómeno exclusivamente literario; es una actitud de vida del hombre arrojado entre las cosas, cosificado a su pesar. A Martín Adán no lo derrotaron ni el sistema que no le dio sitio, que se alzó de hombros frente a este hombre que bordeaba la genialidad, ni la bohemia. De otro modo no habría podido escribir sus grandes poemas madurez, el *Escrito a ciegas*, que

***** Mirko Lauer; *Los exilios interiores. (Una introducción a Martín Adán)*. Lima, 1983, Hueso número ediciones.

hemos venido comparando con *España aparta de mí este cáliz*, ni *La mano desasida* cuyo homólogo es ¿qué duda cabe? *Poemas humanos* de César Vallejo. *Escrito a ciegas* es el poema del sufrimiento. Ahí se define al poeta como el animal acosado por su ser, que es una verdad y una mentira, y se define también como la palabra volada de la sien:

No soy ninguno que sabe.
 Soy uno que ya no cree
 Ni el hombre ni en la mujer,
 Ni en la casa de un solo piso,
 Ni en el panqueque con miel.
 No soy más que una palabra
 Volada de la sien.
 Y que procura compadecerse
 Y anidar en un alto tal vez
 De la primavera lóbrega
 Del ser.
 No me preguntes más,
 Que ya no sé...

La mano desasida (1961) es el texto en el que el poeta desata todas sus inhibiciones, deja de lado toda retórica, para preguntarse por el ser. Como lo ha observado en conversaciones Juan Mejía Baca, el poeta cosifica su propio ser y anima el ser de Macchu Picchu. No es casual que en la raíz de las más importantes obras de Martín Adán esté el fenómeno de la separación o de la muerte, así ocurre con *Campana Catalina* (1936), texto escrito originalmente como un homenaje al poeta muerto Alberto Guillén. Así pasa también con el poema semidesconocido *Aloysus Acker*, que dice: “Ya estás entre nosotros, como siempre: de menos”, y así pasa también con su *Mano desasida*, en cuyo origen se esconde la muerte de un amigo suyo, guardián de Macchu Picchu.

De muchos modos desprendido del común, deseos y sueños compartidos, Martín Adán tiene con casi todos los peruanos el vínculo del sufrimiento en una sociedad injusta. La diferencia está en

que el tiene la voz, la más precisa voz, por eso conviene considerarlo, como él mismo lo dijo, una palabra volada de la sien.

También una sosegada esperanza

Se ha considerado, al comienzo de esta exposición, que la poesía, cuyo vehículo más importante es el verso, en cuyo centro está el principio de la repetición, como actitud está ligada a la nostalgia y al sufrimiento, como quería Poe. Los ejemplos propuestos de Eliseo Diego, Enrique Peña Barrenechea, Martín Adán, apuntan en esa dirección. Ahora quisiéramos matizar esas aseveraciones. Es cierto que la modalidad lírica, que es la predominante en la poesía de hoy día, tiene preferencia por esa temática, pero es verdad también que tiene lugar para una sosegada esperanza, e inclusive para una actitud triunfal en ocasiones. Escogemos ahora tres textos de poetas peruanos para ejemplificar lo que decimos. En primer lugar, un poema de Javier Sologuren:

Cuerpo a cuerpo,
Hombre y Mujer,
se irán quemando
en el fuego blanco
del amor.
Mano a mano
levantarán
el árbol
de la vida,
y su aire y sus pájaros.
Hombre y Mujer
descubrirán
que el mundo
es compañía
y un mismo sol
calentará sus huesos,
y un mismo anhelo
los mantendrá despiertos.

Ahora leamos un fragmento de un poema de Carlos Germán Belli:

Cual un ángel de la guarda

El falo de mi padre resucita
 a través de mi sexo su potencia,
 y a la hora del ocaso en pleno otoño
 tal fuerza que detiene al propio sol
 en medio de la bóveda celeste
 para iluminar al planeta todo;
 y otra vez como ayer
 restituido a los usos de la vida,
 oh ardoroso espíritu
 cuyo fuego en mí enciende
 entre tinieblas
 la lumbre misteriosa,
 al volver de la altísima morada
 para anunciarme cómo es el Edén.

Leamos ahora un texto de Washington Delgado:

Toco una mano

Toco una mano y toco
 todas las manos de la tierra.

Nada es distinto de este rostro,
 de esta voz instantánea
 y la fuerza del corazón es también
 un resplandor en el cielo.

El amor es idéntico
 a sí mismo, yo soy
 una multitud sobre la tierra.

Todo amor es nuestro:
 toco una mano y toco
 toda la hermosura.

Estos tres poetas están hablando de la esperanza, de fe en un destino compartido. Sologuren y Belli ahondan en el amor y en el misterio de la vida y Washington Delgado en lo hermoso de lo compartido.

Los poetas no son muy diferentes

Recientemente, en el fragor de la discusión política, se han escuchado voces, como ocurre en las épocas de mayor tensión, reclamos exigiendo a los poetas, una participación en la vida cívica. Como el tema es de interés colectivo se ameritan algunas reflexiones. Los poetas no son muy diferentes de los demás ciudadanos y hay entre ellos distintas posiciones políticas y diversos grados de compromiso cívico. Los ha habido directamente militantes como González Prada, César Vallejo o más recientemente, Alejandro Romualdo. Otros, como Washington Delgado, tienen una conducta ciudadana ejemplar. En todo caso, inclusive si pensamos en los más apartados de la actividad partidaria, hay una actitud ética porque escribir poesía no es sino la manifestación escrita de una manera de ver el mundo. Salvo José Santos Chocano, no puede señalarse en la tradición de la poesía peruana ningún ejemplo de poeta importante reclutado para una causa que estuviera contra el pueblo.

Los poetas de esta tierra hablan del Perú, de la necesidad de quererlo diciendo pocas palabras, susurran algo de sus ríos cristalinos y de sus ciénagas, de sus parajes más remotos donde habita la gente sencilla. Toman su taza de café en el centro de lo más oscuro y cuando el aroma va elevándose, y se disipa el desasosiego, advierten que en la misma noche hay un lugar querido para la sonrisa de la libertad, incluso cuando parece una pequeña sombra vana difuminándose en el futuro. Muchas gracias.

Bibliografía

Diego, Eliseo; *Nombrar las cosas*. La Habana, 1973, UNEAC..

—————; *El silencio de las pequeñas cosas*. La Habana, 1993, Editorial Letras cubanas.

—————; *Cuatro deoros*. La Habana, 1992, Editorial Letras cubanas.

—————; *Los días de tu vida*. La Habana, 1993, Editorial Letras cubanas.

Martos, Marco; *Documentos de literatura N 1. La generación del cincuenta*. Antología poética de la generación del 45/50, Lima, 1993.

Northrop, Frye; *Anatomie de la critique*. Paris, 1969, Gallimard.

Oldřich Bêlic; *El español como material del verso*. Valparaíso, 1983, Ediciones universitarias.

Peña Barrenechea, Enrique; *El silencio que nos nombra*. Lima, 2000, Pontificia Universidad Católica.

Tovar, Carlos; *Poesía de trovadores, trouvères y minnesinger* (Antología) Madrid, 1982, Alianza Editorial.