

mario tradicional, bendecido en Cátedras y Ateneos donde, ay, no todos se arrastraron como un herido a bala.

Hernán Castellano-Girón

González Vigil, Ricardo (Prólogo, selección y notas). *De Vallejo a nuestros días*, Tomo III de "Poesía peruana: antología general". Lima, Ediciones Edubanco, 1984.

"No están todos los que son". No con esta media frase sino con todo un ensayo, en 1943 don Guillermo de Torre también encontraba que a las antologías lo imperfectible le hace regla y no excepción. Más acá de sus ventajas implícitas están los planteamientos unilaterales, parcializados y a veces contradictorios que las subordinan con la consecuente insatisfacción que nos deja su lectura, tal podría ser el resumen de "El pleito de las antologías" (cfr. *La aventura y el orden*) de este abuelo venerable. En cuanto a la otra mitad de nuestra frase, ésta tiene la poca elegancia del despecho: "y no son todos los que están"; ignoro cuándo se hizo corriente en nuestro medio para apostrofar a este tipo de colectivo literario; en cambio está bastante fresco el momento que sus autores nos advierten de la arbitrariedad de sus preferencias: "como todas, esta es una antología arbitraria"; no más de veinte años.

Toda antología pues suscita el desacuerdo generalizado porque es una selección de la disculpa anticipada que los lectores recogemos a través del prejuicio casi refranero, y de este destino tampoco ha escapado *De Vallejo a nuestros días*.

De entrada ya el título provoca los más espontáneos desacuerdos. Según su autor, Ricardo González Vigil, éste le fue cambiado por el Banco Continental de "Del vanguardismo a nuestros días" por el que ostenta actualmente, pero esta aclaración no es suficiente para respondernos por qué en cualquiera de las dos opciones hay una imprecisión entre el primer poeta de su selección (Vallejo) y la fecha en que sitúa el "comienzo" de nuestra poesía contemporánea (1915): el libro posmodernista

Heraldos negros fue publicado en 1918 y el vanguardista *Trilce* en 1922, tres o siete años después de 1915, según el gusto de cada quien. Tal imprecisión no viene sino a ser una muestra de muchas peores que en ningún caso deben explicarse como el riesgo crítico del antologador sino como una apresurada elusión de proponer un nuevo juicio, especialmente cuando constatamos que hay una confusión en el desarrollo del proceso poético nacional a partir de los años 50.

Por ejemplo ¿qué significa la "modernidad" aparte de un traslado mecánico de las hipótesis de Octavio Paz en *Los hijos del limo* y de otros autores entre los que no se encuentra Mariátegui —quien se había referido al mismo concepto en sus *7 ensayos*? Una vaguedad tan notoria como afirmar que el vanguardismo es la culminación del modernismo o que aquél constituye un pálido reflejo comparado con "la experimentación del 60", que no es otra cosa que la aplicación de la poética anglonorteamericana a la nuestra en un proceso de continuidad histórica como veremos más adelante. Por otra parte la periodificación de nuestras "generaciones" corresponde exactamente a la efectuada por Fernández Retamar, Rodríguez Monegal, Adolfo Prieto, Haroldo Campos (cfr. *América Latina en su literatura*) y aun Paz, y nada habría de discutible en ella si no fuera porque para GV se trata de procesos concluidos, excepción hecha de la promoción que habría comenzado en 1975 y con la cual es generoso en la misma proporción que no lo es con el resto (en mi opinión, nada justifica la presencia de tantos "jóvenes" después de Verástegui y de un modo general de por lo menos una treintena).

Más discutible resulta todavía la ambivalencia con que GV dimensiona la importancia de sus predilectos, en principio porque no se pone de acuerdo: o éstos merecen un mayor número de poemas o de páginas o la posposidad de sus adjetivos ("uno de los más importantes poetas de Latinoamérica en los últimos tres lustros"); segundo porque no hay un criterio sino tres; tercero porque una antología no es un campo fértil en el que se exhiben los productos para la venta según el impacto publicitario que despliega el intermediario.

Y ya que hablamos de números quiero remarcar esa suerte de centralismo de que

ha hecho gala el señor GV: más del 60^o/o de las páginas del libro (540) se reparten apenas una veintena de poetas, lo que demuestra que el "poeta" Escudero tiene razón cuando menciona que el número de antologados es excesivo para tan poca gloria; a su vez de los 89 poetas 51 son limeños y 37 provincianos (más un extranjero). Esto revela que una sola de nuestras ciudades concentra el 57^o/o de nuestros poetas y que el 42 restante no debe ser tomado como representante de las provincias ya que muchos han pagado su presencia en esta antología con una alta cuota de cemento y microbús durante por lo menos veinte años ininterrumpidos. Resumiendo, no hay un poeta provinciano actual, con el agravante que casi todos los últimos capitalinos son de la Católica. Con un criterio así es evidente que nadie puede sorprenderse por la ausencia de José María Arguedas, a pesar de ser autor del poema más hermoso y profético ("Al padre creador Túpac Amaru") de la migración masiva a la capital que ha dado la poesía actual. Suponemos que por las vertientes teóricas de GV no fluye la permanente preocupación de Basadre y Mariátegui sobre el llamado "Perú integral", de donde proviene el concepto poético que muchos años después Hora Zero haría suyo en el sentido precisamente nacional y no sólo en el discursivo como equivocadamente ha querido entender GV en su introducción.

¿Cuál es la impresión que nos deja la lectura de esta antología? Que es imposible desligarla del segundo belaudismo que nos ha dejado una lamentable secuela de vedetismo y relatividad. En una entrevista (*Oiga*, No. 210) GV dice: "(me quedaría) con Vallejo, Adán, Westphalen, Eielson, Hinostroza (aunque Cisneros es más completo) (sic), Verástegui, Montalbetti (?), Sánchez Hernani (?) y Chirinos (?)". ¿En qué quedamos? En su antología apuesta todo por Sánchez León y Morales Saravia. Que aún nos entrapemos en clasificaciones generacionales o en las denominaciones abstractas (la "modernidad" es un caso) revela como decía Paz que hace falta imaginación. La poesía peruana vista desde la óptica de GV parece un tumulto que pugna por abrirse camino a codazos, según una frase feliz acuñada por J.M. Oviedo. Esta incapacidad teórica convierte a la crítica literaria, por decir lo menos, en la hija desfavorecida

de las ciencias sociales cuyo rigor y riqueza es envidiable en cualquier lugar del mundo.

Conceptos como "modernidad" sólo pueden ser comprendidos en un marco histórico, como por ejemplo el que ha diseñado Noé Jitrik (cfr. *Las contradicciones del modernismo*) para la literatura latinoamericana: nuestra relación con las fuentes productoras de cultura (Europa y EEUU), que revela nuestra dependencia formal y la preocupación de nuestros escritores por entroncarse con la tradición occidental (ocurrente en el Perú desde Gonzales Prada, el verdadero fundador de la poesía contemporánea, y no Vallejo, hasta Hinostroza y Cisneros), aunque en países culturalmente heterogéneos como el nuestro esta relación desprende otra que sitúa al escritor frente a su identidad nacional después de haber asimilado de las fuentes, tal como ha ocurrido con Vallejo, el indigenismo, Arguedas, Guevara y Hora Zero. Desde esta óptica, la poesía peruana tendría dos ejes enfrentados permanentemente hasta agudizarse en los 70 con la aparición de Hora Zero que cuestiona el cosmopolitismo de los del 60. Esta dualidad refleja literariamente lo que los sociólogos y economistas llaman el desarrollo dual (y desigual) del Perú, cuya síntesis no se ha logrado aún.

Un último planteamiento es el que ha mencionado el poeta Pablo Guevara acerca del carácter fundador que mantiene la poesía peruana porque su historia se remonta con mucho a 80 años atrás, eliminando así cualquier "tradición histórica". El distinguo de los matices que parece ser la única razón de todos los críticos es tenue si uno aprecia nuestra poesía en un marco global de un siglo después, como de hecho tendrá que suceder.

La dualidad del desarrollo poético no ha salido de su fase de fundación porque en cada momento histórico ha habido una frustración de sus planteamientos teóricos al ser confrontados con la realidad (la más evidente y dolorosa es la de Javier Heraud). Es lo que GV ha llamado, en su único acierto, el "deseo generacional" que no se hace norma simplemente porque ninguna "generación" forma parte de un proyecto histórico nacional que se haya plasmado. Los "codazos" para abrirse camino no tienen sólo un carácter poético sino y sobre todo la

necesidad de concretarse políticamente, culminación que ha sido posible sólo una vez en casi toda Latinoamérica (durante el modernismo) y hasta en dos oportunidades en México, Cuba y Nicaragua. Por eso es explicable que cada cierto tiempo haya una "renovación" y un "cuestionamiento" de los postulados poéticos y mientras ninguna "generación" "llegue al poder" seguirá manteniéndose la dualidad observada hasta ahora. Quizá en los próximos años apreciemos otra fase de este proceso que ha confundido totalmente a GV.

Tulio Mora.

Castellano—Girón, Hernán: *Los crepúsculos de Anthony Wayne Drive*. Texto original y traducción al inglés. Detroit: Operation D.O.M.E. Press, 1984.

Al cabo de casi ocho años de permanencia, al parecer insatisfactoria, Hernán Castellano—Girón (1937) deja Italia a mediados de 1981 y cruza nuevamente el océano para instalarse en Detroit. Como herencia de esos años lleva consigo un hijo y dos libros —*El automóvil celestial* (1977) y *Teoría del circo pobre* (1978)— nacidos en Italia. Exilio dentro del exilio, Detroit ofrece a HCG una experiencia diversa y posibilidades de un nuevo desarrollo a través de actividades de investigación y de docencia en la Wayne State University (con el profesor Schulman).

En su tercer libro del exilio —*Los crepúsculos de Anthony Wayne Drive* (1984)— HCG textualiza el tiempo personal de su arribo a Detroit: estación sin duda transitoria dentro del viaje interior que esta poesía traduce, estación situada —o combatida— entre el trauma de la ruptura con el espacio dejada atrás y los temores-expectativas del nuevo destino. Tal información me parece pertinente como guía hacia la lectura de una poesía que explícitamente se nutre de la peripecia biográfica de su autor, según lo manifiestan tantas señales que vienen del ámbito extratextual (indicación de fechas, alusiones a sus obras anteriores, a amigos, a circunstancias y a preferencias personales, etcétera).

El personaje que vive y habla de estos poemas nos invita desde el comienzo mismo

a tener en cuenta una historia ya en desarrollo, con antecedentes en un *antes* y en un *allá*. En efecto, el primer texto de la recopilación se llama "Historia del bolero III" (los fragmentos I y II, en *Teoría del circo pobre*), que puede ser leída como conclusión de una experiencia anterior y al mismo tiempo como transición hacia otra en inicio. El libro establece así, desde la partida, ciertas coordenadas espaciales y temporales que lo definen: "Allá lejos se quedaron todos los cuervos/ y los canes rapaces". Vuelo sobre el océano: el sujeto suspendido entre el ayer y el mañana, entre el arriba y el abajo.

En el otro extremo del libro, el poema final "El búho blanco" repropone míticamente el motivo del desplazamiento aéreo en busca de un espacio de supervivencia (o de muerte). El talento y la ironía del poeta eluden aquí los riesgos de una simulación excesiva. La imagen del búho real que desde la blanca desolación del Artico ha venido a posarse, quizás porque, sobre la cima de un edificio de Anthony Wayne Drive, consigue imponerse en el texto con presencia propia, fuerte, y sólo con discreción y de soslayo introduce el poeta —potenciando la sugestión lírica— su melancolía personal, sus heridas.

Pero hay un grado de identificación entre el poeta y el búho blanco que no deja de convocar el recuerdo del albatros baudelairiano, si bien con las debidas distancias ecológicas del tiempo actual. Los ornitólogos y los curiosos de hoy no se comportan como ciertos marineros de ayer, pero la actitud última es similar: "el pájaro estaba allí todavía/cuando los ornitólogos —que son seres delicados—/ se retiraron a sus domicilios para sus abluciones nocturnas". El motivo de fondo sigue siendo el de la inadecuación —o precariedad— del poeta en el mundo: "... sólo los pájaros saben .../ ... cuán lentamente, pero cuán inexorablemente/ nos extinguimos los búhos blancos y los poetas".

Una variante del mismo motivo se ofrece en "Muerte de pájaros". Esta vez el ser alado ha llegado hasta la cocina de la casa del poeta para morir: allí lo vemos "con dignidad de pájaro sentado en su nido de muerte". También el búho blanco "parecía sonar o establecerse para siempre en ese edifi-