

El mayor, en todos los sentidos de la palabra, es indudablemente Vallejo. Cuando murió, en 1938, era un poeta cuya obra era poco o mal conocida. La publicación póstuma de sus *Poemas humanos* (Vallejo, 1939) mostró que lo que ignorábamos de él era una porción sustancial para establecer su enorme trascendencia en la poesía de nuestro siglo. Pero esa edición parisina era cortísima de tirada (250 ejemplares) y puede imaginarse que también lo fue el número de sus lectores. Es sólo diez años después, gracias a la edición Losada de sus *Poesías completas* (Vallejo, 1949), que el influjo nacional y el prestigio internacional de Vallejo realmente empiezan. Recuérdese que los libros de Monguió y Coyné corresponden a una época, inmediatamente posterior (Monguió, 1952; Coyné, 1958). Es decir, Vallejo sólo empieza a ser una figura establecida a partir del medio siglo, lo que explica su impacto sobre la generación de esa década.

Entre los que empezaron a escribir cuando Vallejo estaba vivo o poco después, hubo un grupo notable de poetas, que son figuras fundamentales en nuestra tradición poética contemporánea. Esos poetas eran mejor conocidos por sus nombres que por sus obras, pues habían sido publicadas, desde fines de los años veinte, en ediciones que poco después se volvieron inaccesibles, rarezas que los lectores más devotos consultaban en la Biblioteca Nacional u hojeaban en colecciones privadas: eran parte de una tradición que por entonces se encontraba incomunicada y dispersa. Dos antologías vinieron a remediar esa situación y fueron para muchos fuentes de información obligada. Es significativo que esas antologías sean obras de poetas pertenecientes al grupo activo en los años cincuenta, ansiosos por dar a conocer quiénes eran sus padres literarios, y que ambos sean trabajos de colaboración. La primera es *La poesía contemporánea del Perú* (Eielson, Salazar Bondy y Sologuren, 1946); y la segunda es la *Antología general de la poesía peruana* (Romualdo y Salazar Bondy, 1957), que cubría desde la poesía quechua precolombina hasta el presente. Son, sin duda, las mejores recopilaciones de su tipo.

A estas obras cabría agregar el importante estudio de Monguió *La poesía posmodernista peruana*, que difundió éstos y otros nombres fuera del Perú (Monguió, 1954). Todos estos trabajos revitalizaron el nexo entre los protagonistas de la época y sus antecesores inmediatos. Dos décadas más tarde, otra antología, *Vuelta a la otra margen*, de Mirko Lauer y Abelardo Oquendo, se propuso recoger las obras de seis poetas (Moro, Oquendo de Amat, Martín Adán, Westphalen, Eielson y Chariarse) por «el magisterio que ejercen sobre la poesía posterior» (Lauer y Oquendo, 1970:8). Éste fue otro libro de lectura indispensable entonces porque incorporó a nuestra tradición poética algunos nombres que habían permanecido hasta entonces un poco en la periferia.

De los seis de *Vuelta a la otra margen* por lo menos dos habían recibido, por diversas razones, cierta atención antes de aparecer esta antología. Uno de ellos es Oquendo de Amat. Tras escribir un único libro, *Cinco metros de poemas* (Oquendo de Amat, 1927), un plegable en forma de acordeón, cuyo depurado lirismo, encanto imaginístico y agilidad experimental resultan incomparables, este poeta murió a los 31 años en medio del caos de la guerra civil española, adonde lo llevaron sus convicciones políticas. Sus rastros físicos desaparecieron durante mucho tiempo y lo mismo ocurrió con su brevísima obra, hasta que en 1967, en su célebre *Discurso de Caracas* al recibir el premio Rómulo Gallegos, Vargas Llosa lo expuso, por primera vez, a la luz de un público internacional y provocó un renovado interés por él. Luego de eso, el libro de Oquendo de Amat fue reeditado en Lima (dos veces), Madrid y México¹; su obra y persona, estudiadas por la crítica; y su ejemplo, retomado por los jóvenes que entonces empezaban a escribir.

El caso de Westphalen es distinto y singular. En *Las islas extrañas* y *Abolición de la muerte* (Westphalen, 1933 y 1935), había explorado las aguas más profundas del lenguaje lírico, de donde emergía trayendo retazos de imágenes y visiones eróticas de poderosa sugestión. Esos dos breves libros nunca se reeditaron y alcanzaron así una dimensión casi legendaria, que mantuvo vivo el nombre de su autor como parte de un culto que compartían sólo unos pocos. Pero Westphalen fue, durante ese mismo tiempo en el que guardó silencio poético, el director de las dos más importantes revistas literarias peruanas después del *Amauta*, de Mariátegui: *Las Moradas* (1947-1949) y *Amaru* (1967-1969), que fueron grandes focos de lo mejor que se produjo en esas respectivas décadas en literatura, artes e ideas en el Perú, el resto de América y Europa. El infalible gusto de Westphalen y sus lazos personales y espirituales con el movimiento surrealista le permitieron incorporar valiosísimos textos poéticos, narrativos y ensayísticos a nuestra tradición literaria, pero sin ignorar a escritores que estaban en las antípodas de esa línea, como José María Arguedas y Julio Ramón Ribeyro. Es difícil exagerar el papel fundador y renovador que cumplieron estas publicaciones en nuestra cultura literaria. Sólo mucho tiempo después, en 1980, Westphalen reunió bajo el título *Otra imagen deleznable...* (Westphalen, 1980) los textos de sus libros de la década del treinta y les agregó lo que secretamente había escrito en sus últimos años.

Todo esto explica que los poetas y grupos generacionales que fueron apareciendo después del cincuenta tuviesen una visión bastante clara y orgánica de la poesía escrita en la primera mitad del siglo, y que su respectiva articulación con ella (o contra ella) fuese un estímulo poderoso y real. Lo que quiero señalar aquí es que algunos poetas que formaban la parte más

¹ *Carlos Oquendo de Amat: Cinco metros de poemas* (Lima: Colección Retorno, 1969; Lima: Ausonia, 1980; Madrid: Orígenes, 1985; México: Juan Pablo Editor, 1989).

reciente de esa tradición (pues habían comenzado a escribir en los años cuarenta y cincuenta), fueron grandes modelos de la renovación que los más jóvenes protagonizarían en nuestros días. La continuidad y las alternativas que se plantearon frente a ella garantizaron la solidez del proceso poético y le dieron un perfil característico, que asimilaba a modelos y seguidores, a padres e hijos, a maestros experimentados y nuevos practicantes en el mismo esfuerzo por crear la poesía peruana. El reciente trabajo del poeta Marco Martos, titulado *Llave de los sueños. Antología poética de la generación 45/50* (Martos, 1992), parece subrayar ese nexo entre el pasado y el presente. Por su persistencia, trascendencia y por la significación intrínseca de su tarea poética, destacaré sólo a tres grandes poetas todavía activos hoy y que, siendo completamente diferentes entre sí, son responsables tanto de esa continuidad como de esa innovación; hablaré de ellos, pero dejo en claro que no son seguramente los únicos. Esos tres son Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson y Carlos Germán Belli.

Sologuren (1922) ha hecho de la persistencia, el rigor y la depuración verbal los pilares fundamentales de su ejemplar arte poética. Al poner el conjunto esencial de su obra bajo el título de *Vida continua* (sacado de un poemario suyo de 1966) nos ha dado la clave de ella: constancia y fidelidad a sí mismo como artista y como hombre. En un poema de esa misma colección alude a ello con su habitual melancolía y certeza:

Ignoro otro paso que no sea como un vuelo
reposado y profundo, ignoro otro paso lejano,
ola que fuese más clara que la vida en mi pecho.

Sepan que estoy viviendo, nubes, sepan que canto,
bajo la gloria confusa de la tarde, solitario. (Sologuren 1989)

Las palabras claves allí son «reposado y profundo» y esa orgullosa afirmación «sepan que canto,... solitario». Todo en Sologuren es calmo, equilibrado, nostálgico: una lenta meditación sobre cosas que fueron o que, siendo todavía, son contempladas a través de una bruma que las disipa. No sólo no hay otra actividad que la imaginística del recuerdo y el pensamiento, sino que incluso las emociones aparecen como aplacadas: no su fuego, sino su rescoldo. Todo sufre un proceso de desrealización y transfiguración. La poesía no refleja directamente ni la realidad, ni la vida personal ni la historia concreta: es otra realidad, otra vida, otra historia que el poeta cuenta mediante abstracciones, signos y símbolos que forman un diseño puramente estético. Se diría que responde idealmente a la propuesta de Byron: «From an inner world... where the outward fails». El encanto y la magia que sus poemas brindan es principalmente *tonal*: provienen de la inflexión de una voz serena que recrea ante nuestros ojos algo que es a

la vez impalpable e indeleble. En *Otoño, endechas* (1959) hay un poema titulado «Paisaje» que no describe tanto una realidad objetiva como una interior, que sólo podemos ver si escuchamos esa voz con los ojos cerrados:

Está la niebla baja, el mar cercano,
blancas aves se anuncian.
El tiempo una más vez se halla tejiendo,
la tela del engaño.
Todo invita al descenso y a la ofrenda:
el bosque crepitante, la resaca,
y el dulce, el hechizado
crepúsculo de hojas que se enciende
entre mi corazón y el tuyo. (*Ibid.*, 67)

Sologuren vivió un tiempo en México y en Suecia (de lo que parece haber un vago eco en el poema que acabo de citar), y esas experiencias fueron decisivas. De sus años en *El Colegio de México*, rodeado de profesores como Raimundo Lida y de compañeros como el poeta nicaragüense Ernesto Mejía Sánchez, y de los que pasó en Suecia, entre paisajes helados, días sin luz y noches blancas, trajo, aparte de una familia, otras cosas: un alto sentido de la pulcritud literaria, un excelente conocimiento de las formas poéticas castellanas tradicionales, una cierta afinidad con el lenguaje surrealista (que pronto abandonará) y un dominio de varias lenguas que le abrieron el campo de la poesía moderna europea. Su más tardía experiencia en Japón completará su formación intelectual. Sus cuidadas traducciones de poetas franceses, suecos e italianos, sus versiones de *haikus* y otras obras japonesas, han ilustrado e inspirado a muchos.

Pero a partir de 1960 y durante muchos años, Sologuren ejerció su magisterio de otro modo: como editor, tipógrafo y diseñador de *La Rama Florida*, una colección en la que publicó pequeños y muy cuidados libros de poetas hispanoamericanos y de otras lenguas, antiguos y modernos, prestigiosos y desconocidos. Usó en esa tarea una antigua imprenta, una «*minerva*» con cuyos tipos de madera hacía a mano la paciente composición de los pequeños volúmenes que luego él mismo encuadernaba.

La colección alcanzó más de un centenar de títulos; esta labor fue complementada por la revista *Creación & Crítica*, que también dirigía por los mismos años. Es difícil encontrar un buen poeta que escribiese por ese tiempo que no alcanzase (o no inspirase) a publicar en la colección o en la revista. Sologuren los descubrió, los estimuló, los difundió, los comunicó entre sí, les creó un círculo estable de lectores. El benéfico efecto que *La Rama Florida* tuvo sobre todos ellos contribuyó al auge que la poesía tuvo en esa década y a comienzos de la siguiente. El múltiple papel que así cumplió Sologuren —creador, traductor, editor, crítico también— creó un estándar para disfrutar y entender la poesía entre nosotros, lo que puede