

PABLO ROCCA

El bosque y el árbol.

La contribución de Lauro Ayestarán a los estudios literarios

Un cruce de disciplinas

El amplio bosque oculta las especies singulares. Es obvio que en el interrelacionado examen de los problemas culturales la música fue el centro de las preocupaciones de Lauro Ayestarán (Montevideo, 1913-1966) pero, aunque no se lo haya enfatizado, también con sus escritos sobre literatura logró modificar algunas zonas de la crítica literaria en la región, fundar nuevas perspectivas que siguen en pie en determinados sectores de sus pesquisas. Aun más, su exhumación de muchas piezas del repertorio gauchesco en Uruguay desde los orígenes hasta 1852, de un poema culto colonial, de varias canciones infantiles, siguen proporcionándonos materiales insustituibles a los que se agregó poco. Durante años Ayestarán perseveró solo (o casi) en estas series.

Como en los textos sobre música, en los trabajos de Ayestarán sobre literatura se puede compulsar, línea tras línea, lo que podría llamarse *una conciencia de la escritura*. Su prosa evita los rebuscamientos, procura comunicar sin una acumulación hueca de palabras; aunque trabaje con fuentes muchas veces intonsas, sortea el

exhibicionismo enumerativo del dato crudo aprovechando la información para construir un artefacto narrativo. Cuando la escritura se asume como quehacer y desvelo, la preocupación teórica trama una sólida malla. Mucho antes de que se transformara en un lugar común –a veces en un necrosado lugar común– sobre lo que solemos llamar *literatura*, los escritos de Ayestarán dejaron en evidencia que el concepto ultrapasa el perímetro de las «bellas letras», complejizándose en su contacto con la oralidad.

Para eso recurrió a un estudio histórico de las formas y de las dinámicas culturales, apeló a distintos saberes como el folclor, la historia, los primeros pasos de la antropología cultural y, desde luego, la musicología. Con esas herramientas liberó del olvido a una inmensa masa de textos sobrepasando el férreo prejuicio que, sin mayor examen, instauró el distinguo entre lo «alto» y lo «bajo», lo «bueno» y lo «malo». Esto, sin uniformar gustos, valores y estilos, ya que nunca dejó de pensar que hay creaciones superiores y que estas lo son en la medida en que se construyen a partir de un dominio técnico preciso y de una fuerza expresiva únicas. En efecto, aun en sus años de mayor desempeño heurístico Ayestarán se filió a una concepción esencialista del arte. En 1965 dijo que la función del prologuista de un libro de poemas comprueba «hechos, esclarece zonas oscuras, deja en la oscuridad lo que corresponde que quede en el misterio inefable de la creación literaria y, por supuesto, levanta un pedestal adecuado para que todos puedan ver sin distorsiones la obra que critica» (Ayestarán, 1965: VIII). Pero en las mismas páginas en que se acopla a esa anticuada percepción idealista de las *altas* literaturas, no puede ser más avanzada su visión sobre la poesía de matriz oral o que se acerca a este registro, la que vive más en la memoria de la colectividad que en la sensibilidad minoritaria. Escribe: «“Mi

tapera” [de Elías Regules], llegó a ser [...] la más recordada poesía del Uruguay. La más recordada, digamos de paso, quiere decir la que más se extiende en la memoria de un pueblo. Nada más» (Ayestarán, 1965: VII). Como si dijera: nada de idolatrar composiciones que la gente recuerda a lo largo de los años gracias a sus diversas formas de trasmisión; nada de adoptar la superstición de una pastoral criolla. Contra la monumentalización de lo nativo, contra lo que en un artículo de 1957 llamó el «prejuicio de lo telúrico», Ayestarán propone estudiar el fenómeno folclórico en la sintaxis de un medio social.

En 1965 esa postulación de la inefabilidad artística estaba en aguda crisis por el empuje de la sociología de la literatura y del marxismo y, contemporáneamente, por el «giro lingüístico» que renovará los códigos de la crítica literaria. Aunque eran notorias las repercusiones de la primera opción en el Río de la Plata, hay que recordar que Ayestarán murió cuando se estaba imponiendo la segunda línea.¹ Como sea, desde el examen de la lírica oral y

1 Solo para hablar de casos uruguayos, la sociología de la literatura encontró en Ángel Rama su más encendido defensor y difusor en sus textos sobre temas y autores, en particular en una serie publicada en *Marcha* en mayo de 1962 (recogida en *Literatura, cultura y sociedad en América Latina*, Montevideo, Trilce, 2006. Antología y prólogo de Pablo Rocca con la colaboración de Verónica Pérez). Unos meses después de la muerte de Ayestarán se publicó «Notas para la teoría marxista de la literatura», Juan Fló, en *Praxis*, Montevideo, No. 1, diciembre de 1967, uno de los trabajos teóricamente más densos sobre el punto. La primera muestra bastante tímida de aplicación pragmática de algunos supuestos de la lingüística moderna y de ciertos elementos de las teorías formalistas de la literatura a algunos casos de la narrativa latinoamericana puede detectarse en *Análisis de un lenguaje en crisis*, de Lisa Block de Behar, Montevideo, Nuestra Tierra, 1969, prólogo de Carlos Real de Azúa.

de su versión simulada (la gauchesca), Ayestarán activó un dispositivo que sirvió para condenar esa adscripción al declinante discurso idealista. Porque si reclamó el control técnico de la materia verbal para un texto popular, advirtió que esa destreza puede servirse de rutinas y facilidades. Al revés, si el poema de raíz oral sortea el automatismo podrá crear modelos nuevos que se emparejarán a los que vienen del arte minoritario. En cualquier caso, la temprana comparecencia de una conciencia histórica lo previno contra el juicio anacrónico que castiga como imperfecto lo que ha sido abandonado por la ideología hegemónica.

Puede documentarse que Ayestarán se focalizó en la literatura desde su primera juventud. Tal vez en el comienzo fue el poeta, arista que pronto se convirtió en algo vergonzante ya que de esa práctica quedó un solitario soneto un poco extraviado en la vasta muestra colectiva que organizó Julio J. Casal en 1940.² Un juvenil y efímero pasaje de Ayestarán por la crítica literaria alineó apenas diez notas en el diario católico *El Bien Público* entre 1933 y 1935, según la bibliografía del autor que preparó su esposa con la colaboración de Juan E. Pivel Devoto y de Walter Guido (Pivel Devoto *et. al.*, 1968). A este registro hay que sumar un artículo en el diario *Uruguay*.³ Más tarde,

2 Se trata de «Adán», incluido en la apretadísima composición de la *Exposición de la poesía uruguaya. De sus orígenes hasta 1940*, Julio J. Casal (comp. y notas), Montevideo, Ed. Claridad, 1940, p. 440. El compilador no ofrece la fecha precisa de la composición, pero por su modernismo crepuscular, por la prolija inmadurez del soneto, parecería de la primera juventud de Ayestarán. No conozco otro poema de su autoría.

3 «La poesía católica y el narcisismo pagano», Lauro Ayestarán, en *Uruguay*, Montevideo, No. 455, 3 de septiembre de 1936, p. 12. El texto, que no figura en la bibliografía referida, fue detectado por Pablo Armand Ugon —a quien agradezco la información— en el marco de su tra-

y cuando la lingüística y, en particular, la lexicografía locales estaban en ciernes, aun sin que tuviera la preparación más adecuada en esos saberes, Ayestarán hizo sus aportes tanto en el prólogo a la redición del *Vocabulario rioplatense*, de Daniel Granada (1957), como en el trabajo de edición de los apuntes de Roberto Bouton en *La vida rural en el Uruguay* (1960-1961).⁴

Con distintos grados de intensidad, Ayestarán se abocó al estudio y la ordenación de textos de la literatura uruguaya y del Río de la Plata entre 1948 y 1965. Lo hizo en relación con cuatro dominios: la poesía gauchesca, sus sucedáneos y fronteras; el cancionero tradicional, sobre todo el infantil; la poesía culta de la Colonia y la primera República y, dentro de este mismo ciclo histórico, los espectáculos lírico-dramáticos.

Estos trabajos de variable extensión no pasan de una docena y se concentran en la poesía porque, aparte de las afinidades personales, la primacía del discurso poético se encastra con sus estudios sobre la música del país y la comarca. Sobre lo teatral se ocupó del melólogo en el estudio de los unipersonales de Bartolomé Hidalgo, indagación que, como veremos, importa para entender las relaciones entre la poesía culta y la gauchesca (Ayestarán, 1951). Su mayor esfuerzo en este campo fue el esbozo de la situación espectacular durante la primera República, con la que inició su carrera como investigador en su *Crónica de una temporada musical en el Montevideo de 1830*, trabajo que

bajo de pasaje de curso para el seminario de Literatura Uruguaya sobre los años treinta, del que fui responsable en 2012 en la FHCE, Universidad de la República.

4 De esta última obra Ayestarán es una suerte de coautor, ya que suyo es el título y el arduo proceso de ensamblaje de un relato que antes de su intervención era un complejo de caóticas notas.

enriqueció una década más tarde con otras observaciones y amplios repertorios incluidos en *La música en el Uruguay* (Ayestarán, 1943, 1953). Desde entonces, pocos han avanzado sobre las relaciones entre las facetas espectaculares de la música y las representaciones dramáticas en el siglo XIX.⁵

Sobre la poesía culta colonial Ayestarán se detuvo en el trobo dieciochesco o «décima en glosa» de José María Pérez y Villada, datado en 1798, hasta ahora el único trabajo sobre el caso que conozco (Ayestarán, 1948). Este poema se vierte en una estrofa que se hará popular en la lírica criolla y, por lo tanto, como en su estudio sobre el melólogo, hay un evidente propósito por mostrar el diálogo o incluso el simultáneo principio constructivo de los dos registros, que hasta entonces se enfocaban como universos comunicados.⁶

Por la centralidad que ocupan tanto en sus reflexiones como en la discusión posterior me dedicaré con más cuidado a las perspectivas de Ayestarán sobre la poesía gauchesca y el cancionero infantil, es decir, dos series en que la voz del sujeto popular organiza la fibra íntima o se expresa abiertamente. Haré un paso previo por el corpus de ideas que vertebra sus propuestas y por los aportes teóricos que diseminó con aún explotable fortuna. Antes, a modo de contraste, conviene revisar el lugar que ocuparon

5 Teodoro Klein y Eneida Sansone, cada cual por su lado, retomaron ese camino focalizándolo al más específico discurso dramático, pero la muerte de estos dos investigadores dejó inconclusa esa tarea (Klein, 1984; Sansone de Martínez, 1995).

6 Solo en los últimos años la poesía culta del Río de la Plata reflató como espacio de trabajo, y en diferente medida estos estudios tienen sus deudas con observaciones e informaciones aportadas por Ayestarán. Para el caso uruguayo véase, al respecto, las contribuciones de Juan Introini y Victoria Herrera (2009, 2012), así como Rocca (2011).

estos trabajos en la crítica literaria del país durante el lapso que abarcó su producción.

Ayestarán y la crítica literaria de su época

Ese recorte temporal viene como un traje de medida para la vida literaria del país y su frontera más cercana, porque entre fines de la década del cuarenta y mediados de la del sesenta con estudio –y a veces con ira–, tanto en Buenos Aires como en Montevideo, la crítica literaria activa se dedicó a la consuetudinaria valoración de lo contemporáneo, revisando algunos segmentos del pasado, salvando apenas algunos textos y autores considerados ejemplares. En Uruguay, si se repara en los artículos que publicaron hasta fines de la década del cincuenta tanto Rodríguez Monegal como Rama, Benedetti, Idea Vilariño, Real de Azúa y aun Arturo S. Visca (entre todos, el más reverente con el pasado nacional), se notará que su dedicación a los siglos XVIII y XIX fue muy selectiva. Con excepción de algunos gauchescos, de Eduardo Acevedo Díaz y, en parte, de Zorrilla de San Martín, creyeron que la literatura nacional empezaba a tallar en algunos autores del novecientos para palidecer luego y revivir en su propio tiempo, al que juzgaron como un auténtico renacimiento local.

Los trabajos y las series documentales sobre la escritura creativa del siglo XIX en Uruguay que Ayestarán llevó adelante ocuparon un territorio que había conocido antecedentes importantes en unos pocos artículos de Gustavo Gallinal, Roberto Ibáñez y José Pereira Rodríguez o en una monografía de Mario Falcão Espalter. En los recortes del campo en que intervino Ayestarán se resquebraja el imperio del juicio que estaba a cargo de Alberto Zum Felde, quien en su *Proceso intelectual del*

Uruguay decretó la invalidez estética de la literatura de los siglos XVIII y XIX y aceptó, a regañadientes, la importancia más bien documental de la gauchesca y de sus herederos más directos (Zum Felde, 1967). En una época en que era casi obligatorio citar a Zum Felde, Ayestarán no lo hizo ni una sola vez como reconocimiento de una autoridad; apenas se refirió al *Proceso intelectual...* en una poblada nota al pie entre otras fuentes secundarias (Ayestarán, 1949: 222-224). Respecto de Zum Felde estaba Ayestarán en la posición antípoda por los segmentos elegidos para su trabajo y el instrumental teórico que cada cual puso en juego.

Y sin embargo, nadie incluyó a Lauro Ayestarán en el escalafón de la investigación literaria, tal vez porque un timorato celo comarcal auspiciaba la creencia de que solo se puede dominar un círculo del saber; quizá porque otras eran las demandas crecientes en los años sesenta en la relación entre actividad crítica y creación. Hasta Real de Azúa, el más distante de tal mirada avariciosa, se distrajo en una síntesis que publicó en Buenos Aires en 1957, en la que apenas lo puso en una lista de consagrados a la música (Real de Azúa, 1957). En su agudo balance de 1969 incluido en *Capítulo Oriental*, obra de referencia durante décadas, aun cubriéndolo de elogios, Real volvió a encerrarlo «en su rubro –la historia de la música–» (Real de Azúa, 1969: 591). Emir Rodríguez Monegal, en su repaso de la época contemporánea publicado en 1966, se limitó a decir que además de los estudios musicológicos de Ayestarán son «muy valiosos también sus trabajos de crítica literaria, particularmente un estudio sobre *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay*» (Rodríguez Monegal, 1966: 371). En 1972 Ángel Rama lo menciona tres veces en el libro en que evalúa la historia cultural del país del ciclo 1939-1969. Son tres referencias en medio de surtidos colabo-

radores de publicaciones periódicas, en las que lo exhibe solo como responsable de la disciplina musicológica y lo tabula como partícipe de un grupo de «refinados» intelectuales católicos en los años treinta (Rama, 1972: 28, 49, 113). Ni palabra sobre su contribución a la gauchesca que, como veremos, en ese mismo año de 1972 empezó a modelar los fundamentales trabajos de Rama. Antes, cuando murió Ayestarán, el crítico discurrió con justicia sobre quien llamó «descubridor de una cultura analfabeta» de «las capas rurales». Con todo, paralelamente arrinconó a *La música en el Uruguay* y *La primitiva poesía gauchesca*, valorándolos como exclusivos productos de una «esforzada tarea de reafirmación nacionalista» (Rama, 1966).⁷ Por último, Mario Benedetti solo consideró a Lauro Ayestarán en una reseña sobre *La vida rural en el Uruguay* en el diario *La Mañana*, en 1961, en la que admiró su trabajo como editor de los fascinantes e informes apuntes de Roberto Bouton.⁸

En rigor, solo después de la prematura muerte de Ayestarán apenas algunos críticos y ensayistas de la llamada «generación del 45» se convirtieron en investigadores del «pasado útil», según el sintagma de T. S. Eliot que Real de Azúa acostumbraba evocar. Ayestarán había hecho el recorrido inverso.

7 Es probable que el artículo de *Marcha* sea el mismo texto que Rama leyó en el sepelio de Ayestarán en representación de la Facultad de Humanidades y Ciencias.

8 A Benedetti lo sedujo una zona de esta obra singular en un comentario en el que sale a la luz su otro yo, Damocles, el seudónimo con que firmaba sus textos humorísticos: «sin duda el pasaje más regocijante del libro es el titulado “Almanaque criollo”, donde Bouton registra, con algunos pormenores adicionales, una verdadera antología de nombres verdaderos, a cual más desopilante. Baste con recordar aquí los de Vinobién Valdenegro, [...], Subterránea Gadea, Invertido Agüero [...] y (el mejor de todos) Perla Madona Tripaldi» (Benedetti, 1961).

Cuando pudo dejó la crítica activa —en la que tanto había aprendido— en privilegio de la investigación erudita.⁹ Esa opción, para quienes ejercían la crítica literaria, sin ser despreciable, se cotizaba a la baja. Para ellos, la literatura y su crítica componían un solo circuito dialéctico que se hacía junto a la vida social en ebullición constante.¹⁰ Sobre todo

9 Que se cuente con este moderado fervor casi epigramático parece una anomalía, y quizá lo sea. Pero solo se le puede pedir a la generación del 45 lo que se propuso, y la historia del pensamiento crítico en el país no pasó del apunte. Nadie, después, llevó adelante esta tarea de modo ordenado y sistemático. Este trabajo intenta contribuir como, en relación con otros casos, lo he intentado en varias ocasiones: «La crítica como un puente cultural: José Pereira Rodríguez», en *Anuario del Centro de Estudios Gallegos*, Montevideo, CEGAL, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2004, pp. 181-194; *Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: Dos caras de un proyecto latinoamericano*, Montevideo, Banda Oriental, 2006; Prólogo a *Escritos*, de Gervasio Guillot Muñoz, Montevideo, Colección de Clásicos Uruguayos, Biblioteca «Artigas», 2009; Prólogo al volumen *Revistas culturales del Río de la Plata (Diálogos y tensiones, 1942-1960)*, Pablo Rocca (ed.), Montevideo, Universidad de la República/CSIC, 2012.

10 Además de las pocas notas mencionadas ubiqué una referencia en un artículo de Real de Azúa en *Marcha* sobre los intelectuales católicos. A propósito de una exposición bibliográfica sobre los católicos en Uruguay, Real escribe sobre el tema y menciona a Ayestarán en un grupo de los que entiende notables investigadores contemporáneos en sus respectivas especialidades: Juan E. Pivel Devoto en historia, Jorge Peirano Facio en derecho, Juan Llambías de Azevedo en filosofía. Pero si hace algunos ligeros comentarios sobre Pivel y Llambías, nada observa sobre Ayestarán (ni sobre Peirano), por lo tanto no establece contacto alguno entre la fe religiosa del musicólogo y las posibilidades de que se trasluzca o se traslade a sus opciones de trabajo (Real de Azúa, 1956: 20). Por otra parte, en el apretado panorama *180 años de*

cuando, para muchos, la Revolución Cubana actualizaba la agenda literaria no tanto en función de un pasado al que había que examinar cuidadosamente para seguir sus pistas en el presente, sino en el presente que, en todo caso, miraría hacia atrás cuando el tiempo viejo sirviera para fundar el nuevo.

Nacionalismo, tradición, tradicionalismo

El nacionalismo gravita en Ayestarán como en tantos otros contemporáneos. En función del área de estudios que elige de manera enfática habrá que compulsar su lugar junto a los conceptos de tradición y tradicionalismo. Pero antes hay que desatar el nudo de si la cuestión de su fe cristiana tuvo alguna incidencia en su visión de la cultura.

Fuera de la participación de Ayestarán en los cuadros culturales de la grey católica, y de una activa colaboración en sus medios, sobre todo en la juventud (*El Bien Público*, la revista *Tribuna Católica*), el clima intelectual de los años treinta previo a la Guerra Civil Española —como destacó Rama en 1966— había abonado una nueva tendencia del pensamiento católico cuyos ejes más visibles fueron las revistas *Esprit* y *Cruz y Raya*. Como un intento último de salvar al pensamiento católico de las garras cada vez más ostensibles del clericalismo derechista,

literatura, introductorio del plan colectivo *Enciclopedia Uruguaya* (Montevideo, Editores Reunidos, 1969), Ángel Rama menciona a no menos de medio centenar de intelectuales vinculados a la tarea crítica (muchos que solo habían escrito unos pocos artículos periodísticos), pero omite el nombre de Ayestarán. No se trata, claro, de animadversión personal. Rama hizo mucho por la difusión de la obra de Ayestarán, ya que en su editorial Arca publicó las recopilaciones póstumas *El folklore musical uruguayo* y *Teoría y práctica del folklore*.

en estas publicaciones europeas se recobró un sentido de lo popular en una inflexión que podía reconocerse en el romanticismo. Primó en ellas un gesto político de acercamiento a las masas, cada vez más ganadas por los sectores materialistas de izquierda y aun por el fascismo, ideologías que estas revistas combatían. Por esos años treinta, con razón observa Rama que en múltiples textos de José Bergamín y de Pedro Salinas «se afirmaba con fuerza la existencia de una “tradición” y una “cultura” analfabetas, cuyos valores pervivientes se oponían a los órdenes puramente modernos y civilizadores que tanto negaban el pasado como negaban la invención popular auténtica» (Rama, 1966). Esa idea básica, sobre la que se insiste en los tiempos de la formación inicial de Ayestarán, pudo pautar una cierta hoja de ruta de su pensamiento y de su cercano programa de trabajo.

En varios textos se trasluce esa visión a través de algunas referencias filosóficas. Como el concepto de *habitus* que Ayestarán toma de Jacques Maritain. En la introducción de su minuciosa bibliografía musical uruguaya de 1966, Ayestarán anota que «hábito y método no son dicotomías», es decir, la convivencia con los materiales de estudio es congruente con la disciplina del trabajo científico, se funden en un acto común en una colectividad social y espiritual de la que el investigador proviene y a la que quiere servir, devolviéndole su labor como acto de entrega y de servicio. Debió gravitar en esa perspectiva el inicial magisterio del gran investigador jesuita argentino Guillermo Furlong –guía, a la vez, de su amigo Pivel Devoto–, y el largo vínculo con el también católico Carlos Vega.¹¹ Parece claro que

11 Ayestarán prologó elogiosamente un libro de Furlong, en el que se anuncia la finalización de su propia obra cumbre ocho años antes de su publicación: *Músicos argentinos durante la dominación hispánica. Exposición sintética precedida de una introducción por*

su concepción trascendente de la vida se enlazó al estudio de lo popular, incluso con un marcado interés por los textos en que se asiste a una reelaboración de motivos de la religión judeocristiana. De esto da testimonio el artículo que publicó en *Escritura*, en 1947, «Temas bíblicos en el folklore musical uruguayo».¹² Pero, ante todo, el motor de la obra de Ayestarán no fue la evangelización por la escritura ni la revelación de una conducta de intelectual orgánico. El citado artículo se cifra en el riguroso estudio de la canción «Cuando el mundo se formó», que Ayestarán grabó en el departamento de Lavalleja en la voz de Wenceslao Núñez y que hoy podemos disfrutar en un CD preparado por Coriún Aharonián (Ayestarán, 2003). Aun con esta salvedad imprescindible, el método riguroso no puede ni quiere ocultar la ideología y hasta la devoción:

Cuando uno oye en el «Libro de los Proverbios» [escribe Ayestarán] la voz resonante de Salomón, hijo de David, rey de Israel, el espíritu no puede menos de sobrecogerse ante sus solemnes palabras augurales. Es la Sabiduría increada, atributo de la Divinidad, la que habla [Ayestarán, 1968a: 84].

Interrogar las fuentes de una cultura, ya sea oral o escrita, significa ubicarse ante su jurisdicción. En los años cuarenta y cincuenta la prolongada crisis política argentina deja de este lado del Plata un espacio

Lauro Ayestarán, autor de «La música en el Uruguay», Guillermo Furlong Cardiff S.J., Buenos Aires, Huarpes, 1945. Sobre Vega véase Ayestarán, 1966a.

12 Esta preocupación fue común en algunas partes del mundo hispánico –como en Argentina–, pero ajena a las inquietudes mayoritarias entre los intelectuales uruguayos cada vez menos afectados a cualquier figura de la espiritualidad.

más abierto para la reflexión sobre la identidad propia. Casi en su totalidad los estudios de Ayestarán están radicados en problemas uruguayos, a menudo en diálogo franco y hasta solidario con otras perspectivas disciplinares coetáneas. Basta revisar sus títulos para verificar que ese proyecto nacionalista se complementa con los esfuerzos de Pivel Devoto en sus libros sobre historia local y en su labor en el Museo Histórico Nacional –donde Ayestarán trabajó activamente– o con los aportes de Arturo Ardao en el campo de la historia de las ideas y hasta con la construcción del archivo literario de la Biblioteca Nacional por parte de Roberto Ibáñez.

Como se sabe, el discurso nacionalista caló rápido en la América Latina entre las elites dirigentes que, a través del estímulo al sentido de la pertenencia y la unidad, necesitaban afanosamente justificar su lugar hegemónico en el territorio estatal que les había tocado en suerte e integrar –o someter, como se prefiera– a quienes vivían en esos límites. Residuos y formas duras de esta ideología sobrevivieron hasta por lo menos la década del sesenta del pasado siglo.¹³ Contra la apariencia primera, el nacionalismo en Ayestarán poco a poco se escabulle de los presupuestos estatales clásicos y abre sus fronteras. Podía afiliarse a una idea en cierto modo espiritualista de la nación como destino colectivo, pero la investigación de sus expresiones de base no podía sino conducirlo a la destrucción de ese paradigma. «En cierto modo los grandes creadores son los que hacen en el arte una nación», escribió en «A

propósito del nacionalismo musical», de 1957 (Ayestarán, 1968f: 43), mientras que ese mismo año en «Esquema de nuestra realidad folklórica» apuntó: «En América [...] las variantes locales [...] no coinciden con el mapa político actual. El folklore cabalga en América sobre los límites políticos» (Ayestarán, 1968b: 20-21).

A fin de sintetizar su posible programa habría que pensarlo en el cuidadoso establecimiento de las características del hogar para integrarse luego en América, sin dejar de atender lo que venga de donde sea. En otros términos: Uruguay aporta una o más notas a esa pieza conjunta del arte americano, hasta donde esto sea verificable, y como tal debe ser escuchado. Al fin y al cabo eso mismo fue lo que hicieron Fernando Ortiz en Cuba, Gilberto Freyre en Brasil, Carlos Vega en Argentina, entre otros compañeros de la misma ruta.

Una cosmovisión que circulaba sobre estos andariveles podía teñir el concepto de *tradición*, que fue clave a lo largo de toda su vida intelectual, como una ritual recurrencia que estratifica el objeto y en consecuencia abre la puerta a un rancio conservadurismo. El último de los textos que Ayestarán redactó al borde de la muerte fija clara posición adversativa a la glorificación de las esencias nativas. Se titula «Hacia un nuevo concepto de la tradición: la tradición crítica», y el texto certifica que sabe muy bien qué clase de terreno resbaloso pisa, y que el sentido de sus indagaciones sobre la trasmisión cultural supone una traducción en términos contemporáneos de una experiencia que viene de lejos. «Folklore es supervivencia de algo anterior», había dicho en 1959 en su artículo sobre «El folklore musical en la obra de Figari» (Ayestarán, 1968g: 78). En 1966, ante las manipulaciones comerciales del folclor propulsadas desde la radio y la ascendente televisión, se expide contra los «mercaderes»

13 Hoy, cuando la Cultura ya no puede responder al conflicto de las culturas, para decirlo en los términos de Terry Eagleton en su crítica a la posmodernidad, estamos ante «una triple interacción, la cultura como espiritualidad se ve socavada por la cultura como mercancía, dando lugar a la cultura como identidad» (Eagleton, 2001: 111).

que abaratan y falsean un modelo cultural con una violencia antes inhallable en sus páginas (Ayestarán, 1966c). La toma de posición es indudable; también lo es el origen cristiano del uso del término «mercaderes» para acusar a quienes venden algo sagrado, para el caso, el patrimonio popular de la región.

A principios de 1965 Ayestarán se hizo cargo del mayor reto epistémico y político cuando aceptó escribir el prólogo a los *Versos criollos*, de Elías Regules, y la selección de sus prosas doctrinarias. Eran tiempos desapacibles para la indagación de lo tradicional y la recepción de la poesía de Regules estaba lejos de encontrarse en su mejor momento. Cuando a comienzos de 1965 aparece la colección oficial de los textos de Regules el país había entrado en una aguda crisis de la que ya no saldría sino de la peor manera. Ese clima se había trasladado al campo cultural. Prestigiosos poetas coloquiales como Benedetti o Idea Vilariño pronto se insubordinarán contra esa estética tradicionalista en poemas-canciones como «Cielo del 69», del primero, o «Los orientales», de la segunda. El diálogo con el género en Benedetti o Vilariño (y sus correspondientes intérpretes: el dúo Los Olimareños y Daniel Viglietti) pasó por la apropiación del cielo o de la vidalita, pero más por el discurso insurreccional pionero de lo que Ayestarán llamó la «primitiva poesía gauchesca». En cambio, estos autores rechazaban la domesticación posterior, como la que finca en los bien medidos versos de Regules que podían ostentar imágenes novedosas teñidas de una melancólica arcadía rural.

Antes, en 1961, Ángel Rama había situado la lírica de Regules como el canto del cisne de la gauchesca. En este artículo de *Marcha* que, con mínimos retoques, recogió en las dos ediciones de *Los gauchipolíticos rioplatenses* (1976, 1982) Rama

estrechó el proyecto poético del autor con la fundación de la «Sociedad Criolla» en 1894, a la que ubicó en el epicentro de una ideología «regresiva» por su ataque furibundo a los inmigrantes. El disfraz criollo que, en opinión de Rama, se colocan Regules y sus amigos, quiere preservar con honestidad un mundo que la modernización estaba arrasando, pero ese proyecto era incapaz de crear un futuro; apenas «a modo de un Museo» podían guardar «los rasgos idealizados de un pasado» (Rama, 1961). Cuatro años después Ayestarán recoge esta observación última de Rama, acepta que el tradicionalismo de Regules se alza contra los inmigrantes, con lo cual, sin cargar las tintas, conviene algo elípticamente en que se trata de un movimiento conservador. Pero se niega a que se califique a Regules de «reaccionario» o que se lo syndique como agente de los intereses de la oligarquía rural o aun de su pequeña burguesía, porque sería un anacronismo «esclarecer el pasado con los índices de medición y con los adjetivos que se inventaron luego para esclarecer el presente» (Ayestarán, 1965: XXXI-XXXII). La apología de Regules lo obliga a fijar su posición sobre el tradicionalismo:

El hombre nace condicionado —no calificado— por la tradición, pero esa tradición va a ser criticada por él consciente o inconscientemente [...]. La tradición, en muchos, es información ostentosa. Para ser asimilada en todos sus más esplendentes atributos, tiene que ser cultura, es decir, «categoría del ser», no del mero «saber», ni aun del «sentir», según la fórmula de Max Scheler. [...] Esta es la flor del tradicionalismo y no la ostentación dominguera y prepotente, la peña bullanguera, la asociación de declamadores tradicionalistas [Ayestarán, 1965: XXXII].

Cerca de la filosofía de Scheler, tan imbuida de religiosidad y aun de catolicismo –entre la doctrina y el relativismo, ese binomio y ese vaivén que tanto irritó a Kracauer–,¹⁴ Ayestarán no renuncia a la idea de cultura como comunidad espiritual *realmente* política. Eso, en tanto una cultura se encuentra radicada en una dialéctica social. Unas veces será el primado de las formas; otras tantas, estas se pondrán al servicio de una causa general y entonces va a imperar el mensaje.

Sobre dos ideas: memoria y transculturación

Dos ideas relevantes de Ayestarán para entender el nacionalismo cultural y, al mismo tiempo, para sobrepasarlo, no se han atendido suficientemente hasta ahora. La *primera*, sobre las modalidades de comprender el conjunto de representaciones simbólicas locales; la *segunda* tiene que ver con el concepto de *transculturación*, que tomó de Fernando Ortiz.

Primera idea. En el ya invocado prólogo al *Vocabulario rioplatense*, de Daniel Granada, el nacionalismo uruguayo se le aparece a Lauro Ayestarán como una polifonía que tuvo un momento de inflexión en la década del ochenta del siglo XIX, cuando se aviva lo que denomina el «movimiento del memorialista» (Ayestarán, 1957: 15). En rigor, señala que en un corto período se están escribiendo en el país distintas visiones que completan un cuadro general que, a partir de la indagación en el habla criolla, intenta darle un sentido en los textos de Granada, las crónicas de Isidoro de María y los

apuntes sobre lenguaje de Francisco Bauzá, y que esa labor tiene algo cohesivo para un imaginario nacional. Bajo esta denominación, que en principio circunscribe al folclor, Ayestarán abre la posibilidad para que una comunidad nacional se piense más allá de la fuerza evidente de los estilos que vienen de afuera, en función de sus potencialidades y dificultades internas. Ayestarán se detuvo ahí. Pero a partir de ese apunte podemos pensar cómo vive la cultura en un rincón de la América Latina en momentos de represión, ya que estos libros surgen durante la larga década militarista junto a otros como los de Carlos María Ramírez o Juan Zorrilla de San Martín –textos que Ayestarán no cita–, cuando el patriado está de obligadas vacaciones políticas. Esos libros aparecen cuando los sectores dirigentes que fracasaron en la imposición del modelo liberal no tienen otro remedio que mirar atrás y repensar su lugar en el concierto de una sociedad inestable y frágil.

Por otra parte, «el movimiento del memorialista» permite superar los parámetros de la historiografía cultural europea, sobre todo de la historia literaria que ordena corrientes de matriz europeas en la escala cultural como si fueran notas diferenciadas, para retornar a la comunidad pequeña el punto de partida creativo de esos textos y devolverlos a un punto de llegada que los interpela. La sugerencia puede funcionar, además, como un aviso sobre el error de caer en actitudes reflejas del mundo a los textos. Por último, esa fórmula puede aprovecharse para analizar otras comunidades nacionales o aun regionales con un firme objetivo coligante, como en la cultura finisecular de Rio Grande do Sul –que Ayestarán conocía muy bien– donde, en la misma época, escritos de Cezimbra Jacques, Lopes Neto y Alcides Maya justifican en el pasado inmediato el sentido completo de la comunidad *gaúcha* presente.

14 «Catolicismo y relativismo. Sobre la obra *De lo eterno en el hombre* de Max Scheler», Siegfried Kracauer, en *Construcciones y perspectivas. El ornamento de la masa 2*, Barcelona, Gedisa, 2009, pp. 71-80.

Segunda idea y sus derivaciones. En 1982 Ángel Rama publicó *Transculturación narrativa en América Latina*. Este libro, que cambió la mirada de los procesos literarios, se funda en una noción de Fernando Ortiz, en su libro de 1940 *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*:

Entendemos que el vocablo *transculturación* [dice Ortiz] expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial deculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación* [Ortiz, 1978: 66, cit. en Rama, 1982: 32-33].

Rama extiende el concepto para estudiar relatos contemporáneos como algunos de Arguedas, Rulfo, Guimarães Rosa, García Márquez y Vargas Llosa, en los que se mezclan culturas, lenguajes y técnicas narrativas capaces de superar el problema de la tradición nacional, regido por la racionalidad burguesa. Esa literatura, piensa Rama –apoyándose también en Darcy Ribeiro–, se articula mejor en regiones y áreas culturales a partir de «pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones» de distintas matrices (Rama, 1982: 39).

Vía Rama, la propuesta de Ortiz se hizo visible, se reprodujo, adoptó otras formulaciones vecinas en textos de Antonio Cornejo Polar, Néstor García Canclini y otros. Como propuso Borges en un célebre artículo, «si Kafka no hubiera escrito», nunca percibiríamos esa idiosincrasia en textos anteriores a los suyos y, en consecuencia, nunca calificaríamos

como *kafkiana* cualquier situación absurda, asfixiante y atrozmente infinita (Borges, 1980: 228). De manera análoga, sin Rama la contribución de Ortiz hubiera quedado encerrada en el discurso de los primordios de la antropología cultural latinoamericana.

Pero esa diseminación estaba prefigurada por Ayestarán en *La música en el Uruguay*, de 1953, libro al que Rama equivocadamente encerró en el enfoque nacionalista. En el extenso capítulo sobre «La música negra», en lugar de ajustarse a cualquier cartografía nacionalista, Ayestarán estudia el fenómeno desde sus propias raíces y de manera muy especial contrastando el caso uruguayo con otras manifestaciones de la cultura afro en las Américas, sobre todo en el subcontinente:

[...] hay que tener bien claro para plantear en sus cabales términos el problema [que] ese acento, ese «pigmento», no es una condición fisiológica, algo que el negro lleva en sus células, sino, sencillamente, una cultura, es decir, una cualidad adquirida por un hábito social. // Es curioso observar cómo espíritus desprejuiciados en el problema de la raza o en el problema social del negro, se transforman en racistas peligrosísimos o en reaccionarios a ultranza cuando tratan de la música negra. Decir que el negro solo siente y expresa el ritmo, en tanto que el blanco es un ser de condición melódica y armónica, aparte de constituir una grosería clasificatoria, es un irritante prejuicio estético [Ayestarán, 1953: 51].

Esa idea de la cultura como expresión dentro del «hábito social» y no en cuanto jerarquía o categoría espiritual pura, apoya el razonamiento subsiguiente:

El negro trae a América una cultura potencial que choca con la cultura del medio y en muchos casos

es absorbida por esta ya que no viene como dominador sino como dominado; en otros, se produce el fenómeno de la transculturación, pero casi siempre es analizada tardíamente y entonces los caracteres fundamentales de la cultura de origen apenas afloran o son difícilmente reconocibles. De todas maneras conviene repetir una vez más que una cultura es un hecho adquirido, no una cualidad específica [Ayestarán, 1953: 52].

Curiosamente, Ayestarán no cita *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, sino otros libros de ese intelectual múltiple, anteriores y posteriores a este. Son cuatro: *Los negros esclavos*, *La clave xilofónica de la música cubana*, *La africanía de la música folklórica de Cuba* y, por último, *Los bailes y el teatro de los negros en Cuba*, obras publicadas en La Habana en 1916, 1935, 1950 y 1951, respectivamente (Ayestarán, 1953: 55, 94, 110). Pero el concepto se encuentra en la base hermenéutica de los estudios de Ortiz desde 1940, de modo que la familiaridad con estas obras a las que siempre regresa, supone un conocimiento nítido del mismo.¹⁵ De la fuente bibliográfica que lo haya tomado, Ayestarán se sirve del concepto pensado por Ortiz para combatir el paradigma etnocéntrico, para denunciar el racismo¹⁶ y, como corolario evidente, para des-

15 Por ejemplo, en *Los bailes y el teatro de los negros en Cuba*, dice Ortiz: «No solo, como algunos creen, se transculturán los seres humanos, sino también las instituciones y las cosas atinentes a la vida social. Se transcultura un negro africano en tierra blanca de América, tal como un blanco europeo en las entrañas del Congo; pero también se transcultura una mitología, así como se transculturán un arma, una melodía, un ritmo y un tambor» (Ortiz, 1985: 128).

16 En su muy posterior trabajo sobre «El tamboril afro-montevideano» volverá a impugnar la «mala y equivocada» palabra «raza» (Ayestarán *et. al.*, 1990: 15).

bordar la dicotomía entre culturas superiores e inferiores al encuentro del carácter híbrido de los ritmos africanos en la cultura de forzosa llegada. Esta perspectiva que, hay que remarcarlo, solo fue releída para la producción literaria tres décadas después, le permitió al musicólogo uruguayo inaugurar por estas orillas una manera de comprender la cultura propia en un arco mayor de problemas y geografías físicas y teóricas. En su proemio metodológico a *Danzas y canciones argentinas*, de 1936, Carlos Vega había propuesto algo semejante:

Del contacto y lucha de ciclos, de la superposición de estratos, de la sucesión de importaciones y de la migración de los elementos dentro del continente, resulta, al fin, una presencia de hechos provisionalmente quietos en cada lugar y una ausencia de hechos extintos, recuperatorios por la documentación, que corresponde registrar, describir y enmarcar [Vega, 1936: 45].

Con su estilo avasallante, Vega no mencionó texto alguno de Fernando Ortiz ni de muchos otros, pero la inspiración lo acerca al cubano y esa misma línea de pensamiento pudo haber gravitado en su amigo uruguayo.

En suma, la base epistémica que rompe con las rigideces de los patrones europeos en la interpretación de la cultura autóctona ya estaba dada hacia mediados del siglo xx en distintos puntos de la América Latina. Antes, mucho antes de que se «descubriera» un punto de vista multidisciplinar y descolonizador a través de los estudios culturales británicos y sus ramificaciones en el mundo anglosajón, una red específica de estudiosos de distintos puntos de la América Latina estaba considerando algunas ideas y problemas semejantes. Y lo hacía desde perspectivas radicadas y comprometidas con

el quehacer científico y el mundo donde vivían la experiencia concreta de una cultura en contacto con otras, sin perder de vista la especificidad de los saberes y sus concretos problemas formales.

La gauchesca: Ayestarán entre Borges y Rama

Desde fines de la década del cuarenta la compleja lógica entre oralidad, escritura y campo sonoro y coreográfico que atañe a la poesía gauchesca hizo que Ayestarán buscara un punto de articulación entre esos órdenes. Tres lustros de reflexión provocaron variantes y ajustes, desde una primera adscripción nacionalista a una flexibilización comarcal del problema. En su nota del 23 de mayo de 1948 sobre el cielito, reunida póstumamente en *El folklore musical uruguayo*, Ayestarán escribe: «cuando la libertad se ha conquistado [en Uruguay] definitivamente se convierte en un arma dialéctica de propaganda y sátira política. Es el cielito signo de los tiempos [...]» (Ayestarán, 1985: 117). Ese mismo año, en su artículo sobre el trobo de Pérez y Villada apunta: «Pasado el 1800 [la décima] ha descendido a nuestro ambiente rural y se convierte hasta en arma dialéctica en la literatura política de nuestra patria naciente» (Ayestarán, 1948: 483). En 1949, puliendo ese discurso tan cargado de alusiones localistas, en el prólogo a *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay*, ensayará una definición más precisa: «Cuando el “estilo gauchesco” nace después de 1810, su éxito fulminante lo transforma en una afiladísima arma dialéctica que pasa por distintas manos y colores, pero que sigue siempre fiel a su destino de expresividad del mundo circundante de la hora». A esa definición encuadra una periodización política de la gauchesca hasta llegar a su cenit, en la década del setenta, y aun llega a sugerir

sus elongaciones contemporáneas (Ayestarán, 1949: 210 y ss.). En 1965, en el prólogo a los *Versos criollos* de Regules, refinará el concepto:

Cuando el «estilo gauchesco» nace después de 1810, su éxito fulminante lo transforma en una afiladísima arma dialéctica que pasa por distintas manos y colores, pero que sigue fiel a su destino de expresividad del mundo circundante de la hora. [...] Esta es, pues, la línea conceptual –«gauchi-patriótica» entre 1810 y 1820 y «gauchi-política» entre 1820 y 1851– que sigue sinuosa y estrechamente la poesía gauchesca en el Uruguay durante la primera mitad del siglo XIX [Ayestarán, 1965: XII-XIII].

Ya sea que se enfrente a los problemas de la antropología y del discurso cuando la notable reconstrucción y montaje del diario/relato de Roberto Bouton; sea que ingrese en el área de la ciencia del folclor, los desvelos de la investigación o los fueros del arte, Ayestarán nunca se cansa de insistir entre la distinción de cultura gaucha y literatura gauchesca, reclamando para la primera el estudio sistemático y la precavida revisión de diversas fuentes, desde los viajeros extranjeros hasta las hojas sueltas y las páginas de todos los periódicos posibles, que hurgó pacientemente en archivos y bibliotecas de Uruguay y Argentina. Este empeño quedó inconcluso, y desde que en 2010 hallé la segunda parte inédita decidí homenajear al gran investigador publicando la totalidad de la recopilación con su prólogo original, gracias a la generosa acogida al proyecto por parte de Heber Raviolo en Ediciones de la Banda Oriental.

Material indispensable para la literatura y la música, la gauchesca en cambio se le aparece como «fuente peligrosa de información porque era el producto

de una alquimia literaria, no de un relevamiento sociológico y folklórico». Y agrega en el breve prólogo al libro de Bouton: «toda la llamada literatura gauchesca es literatura sobre el gaucho, no del gaucho. En el mejor de los casos es una visión certera pero en segunda potencia de una realidad circundante» (Ayestarán, 2010: 8). Esta idea vuelve una y otra vez, en ocasiones retomando pasajes casi exactos de textos precedentes. La primera vez que la expone con firmeza es en su artículo de 1959 sobre «La primera edición uruguaya del *Fausto* de Estanislao del Campo», publicado en Montevideo, en la *Revista Iberoamericana de Literatura*:

Pongámonos de acuerdo sobre un punto: la poesía gauchesca no es la poesía de los gauchos. Es la sorprendente alquimia literaria de un grupo de escritores que fragua en uno de los cuerpos orgánicos más diferenciados y originales de la literatura de las tres Américas en el siglo XIX. [...] Una razón de dialéctica política preside esta literatura augural gauchesca. La preside y la origina. El escritor tiene que hablarle al hombre de la campaña para atraerlo a la causa de la independencia en los primeros tiempos y escoge un tipo diferenciado: el gaucho. Se sustituye por él. Mas no conviene seguir adelante sin aclarar previamente que el poeta gauchesco no es un gaucho. Incluso su experiencia anecdótica del hecho gauchesco no es muy rica. Aunque parezca extraño, esto es lo normal desde el punto de vista estético. [...]

Y, luego, la idea nueva que prefigura, también, otras que Rama desarrollará:

Una de las características de este movimiento reside en el hecho de su organicidad compacta.

Tiene algo de la coparticipación colectiva de numerosos escritores en una sola obra; incluso los nombres de los personajes [...] pasan de mano en mano [Ayestarán, 1959: 9-10].

En el prólogo a *Versos criollos* de 1965 calca estas palabras, las que completa con unas notas sobre la «fulminante necesidad de expresión» de los gauchescos, sedientos de crear poesía, meta que alcanzan, dice, «en el ajuste estricto de todos los resortes estilísticos. Todos ellos eran escritores de estirpe; con una naturalidad pasmosa dieron en el blanco de la poesía» (Ayestarán, 1965: XI-XII). Más adelante, retoma y depura una idea que había pergeñado hacía más de tres lustros:

[la primera gauchesca] es un verbo poético conjugado en tiempo presente. Nace al calor del día y vive en su hora más luminosa y asoleada. Ausente de la nostalgia de lo pretérito, esta literatura se diferencia claramente de la posterior gauchesca –Hernández, Lussich, Regules–, la cual va a deleitarse, justamente, con el recuerdo de épocas pasadas [Ayestarán, 1965: XVI].

La gran difusión de los estudios incluidos en *Los gauchipolíticos rioplatenses* consolidó las elaboradas nociones del género como una «cadena literaria» y como un «sistema». En ese libro, fruto de la reunión y el ajuste de distintos estudios preparados desde 1961 hasta 1977, se advierte que Ángel Rama leyó con atención *La primitiva poesía gauchesca* y que incorporó sus propuestas solo a partir de 1972. Y que no leyó ningún otro texto de Ayestarán. Desde entonces, y durante un intenso lustro, cita en diez exactas ocasiones el texto de 1949. Rama celebra la definición de la gauchesca inaugural como «un verbo poético conjugado en

tiempo presente», que recuerda en tres oportunidades (Rama, 1982: 59, 72 y 172); aprovecha las fuentes ignoradas o invisibles hasta la labor de exhumación de Ayestarán (71, 72, 206); insiste en destacar la idea de que los gauchescos son hombres de letras y autores individuales en un conjunto orgánico (29,158); adopta sin controversia ni aditamento alguno las notas de Ayestarán sobre los modelos musicales y estróficos que, por cierto, junto con las de Vega fueron y siguen siendo las más técnicas que se han expuesto hasta ahora (74-75, 86). No obstante, en el estudio más completo y final, «El sistema literario de la poesía gauchesca», hay un apartado que se titula «Arte o documento», en el que Rama comienza por despacharse contra la manipulación nacionalista del *Martín Fierro* leído por Leopoldo Lugones como una épica argentina que subsume a sus precedentes en el olvido. Sin atenuantes, predica que con esa interpretación el «juicio estético resultó devorado por otros juicios: éticos, políticos, sociales», no solo en relación con el poema de Hernández:

La situación del *Martín Fierro* es la del resto de la literatura gauchesca, pues si en su momento Lugones la menospreció para enaltecer ese producto único al que hubiera querido anónimo, los críticos posteriores, de Ricardo Rojas y Martiniano Leguizamón a Lauro Ayestarán y Jorge Luis Borges, pasando por Ezequiel Martínez Estrada y Vicente Rossi, restauraron de diversa manera los valores anteriores a José Hernández: solo lograron que el pecado original decretado por Lugones se extendiera íntegramente al movimiento, desde sus orígenes [Rama, 1982: 177-178].

Nada más injusto con relación a Ayestarán que ese confuso rebajamiento fundado en una enume-

ración tan caótica como incompleta. Porque, como se vio, en sus numerosos estudios en torno al género gauchesco Lauro Ayestarán trabajó sobre los textos del ciclo 1810-1870, pero también sobre casos posteriores (como el de Regules) combinando métodos y saberes, desde el preciso estudio de las formas –con tanta precisión que Rama no hace más que repetir todas sus observaciones– hasta el llamado de atención a la dialéctica de las referencias políticas en los textos. Es decir, Ayestarán ya había resuelto la disyuntiva entre arte o documento. Aun más, tanto la idea de *cadena* como de *sistema* –que a su vez Rama relabora con fineza de otra propuesta de Antonio Candido– y, sobre todo, la metáfora «arma dialéctica», le vienen de Ayestarán.

En rigor, el estado de los estudios sobre la gauchesca hasta los textos de Ayestarán se divide entre los apologistas románticos del traspaso natural entre el canto gaucho a la creación verbal gauchesca –cuyo representante más notable y operante fue Ricardo Rojas– y quienes, de a poco, empiezan a acumular intuiciones más que pruebas sobre la condición letrada y urbana de la poesía gauchesca.¹⁷

Borges estuvo en el primer plano de los empecinados en demostrar, con final éxito, que una cosa era la voz y la «obra» del sujeto oral/popular y otra, muy diferente, la del letrado/urbano. Obsesionado por demoler la tesis de Rojas que situó al poeta gauchesco como *medium* del espíritu del pueblo, en su ensayo sobre *El Martín Fierro*, de 1953, Borges cimienta su hipótesis sobre el manejo de los recursos de la alta cultura en los gauchescos a partir de un

17 El asunto ha sido suficientemente aclarado, justamente después de los estudios de Ayestarán, Rama, Ludmer, y en estos últimos tiempos, de Julio Schwartzman, quien agregó algunas inteligentes apostillas sobre la lectura de Rama de los textos de Ayestarán (Schwartzman, 2013: 175).

trabajo de Lauro Ayestarán sobre el melólogo en Bartolomé Hidalgo. Cita expresamente el estudio, que salió en la duodécima entrega de la revista *Número* en 1951 y que, mientras su librito estaba en imprenta, Ayestarán incorporó a *La música en el Uruguay*. Ese texto demuestra que el fundador de la gauchesca era un poeta culto que controlaba las reglas lírico-musicales neoclásicas en la «acción escénica, por lo general para un solo personaje, con un comentario sinfónico que ya teje un fondo sonoro a la voz del actor, ya se alterna con la palabra para subrayar su expresividad o anticipar el sentimiento que va a declamarse de inmediato» (Ayestarán, 1951: 3). Por lo tanto, era una quimera imaginar que Hidalgo era un payador o un gaucho medio letrado. Borges refiere el antecitado pasaje del artículo, anota el nombre y el número de la revista montevideana, pero omite mencionar el título y el nombre de su autor:

Investigaciones hechas en Montevideo (véase la revista *Número*, 3, 12) han establecido que Hidalgo se inició escribiendo *melólogos* [...]. El melólogo se llamó asimismo *unipersonal*. Comprendemos ahora que la razón final de este género, elaborado en España y sin duda trivial o abrumador, fue sugerir a Hidalgo la poesía gauchesca [Borges, 1953: 12].

Borges venía pensando en esta dirección desde sus escritos juveniles, pero en el texto de Ayestarán se deparó con una investigación que da solidez a su conjetura. El raro descuido –llamémosle así– que omite nombre y título en taxonomías posteriores terminó por asignar a Borges la exclusiva propiedad de una idea que, como en el caso antes analizado, en su demostración cabal correspondía al montevideano.

El cancionero infantil: un gran proyecto inconcluso

En 1983, en un libro clave, Paul Zumthor dijo que para el etnólogo, el folclorista o el historiador de la literatura «la poesía oral [...] *es otra cosa*, mientras que la escrita les *es propia*» (Zumthor, 2010: 24). El juicio se acomoda a la perfección al caso uruguayo, que Zumthor ignoró absolutamente. Hasta 1942 las manifestaciones líricas del folclor estaban huérfanas de toda investigación seria. Ese año, Ildefonso Pereda Valdés dio a conocer el *Cancionero popular uruguayo*, en cuya apresurada introducción, a pesar de la inquietud pionera, descarta de plano la inserción de los textos orales en el campo literario con argumentos que ya habían sido desvirtuados de toda validez:¹⁸ «No cabe llamar a estas formas esporádicas de la creación literaria y anónima, literatura, pues tal expresión se aplica a una serie de obras y autores, clasificados en períodos, obedeciendo a una evolución histórica» (Pereda Valdés, 1942: 7).

Ayestarán leyó y defendió siempre como propias de su método tanto a la poesía escrita como a la oral. El estudio de esta última había dado en Argentina y Brasil muy buenos resultados. En 1952, bajo la responsabilidad de Luís da Câmara Cascudo, el gran investigador nordestino de la cultura popular brasileña, se publicó un tomo de medio millar de páginas dedicado a las diferentes modalidades de la poesía oral en Brasil. El volumen formaba parte de una amplia historia de la literatura en ese vasto país dirigida por Gilberto Freyre. Han

¹⁸ Entre otros por Ramón Menéndez Pidal, a quien Pereda incluye en la bibliografía de su trabajo. Esta compilación recoge siete romances (como el de «Delgadina») de amplísima difusión en todo el orbe de lengua castellana.

pasado más de sesenta años desde ese momento y en la historia literaria uruguaya seguimos sin encarar la revisión a fondo del problema. Ni siquiera contamos con repertorios respetables ni, menos, con enfoques renovados sobre la cuestión. Este asunto comprende las diferentes formas del cancionero tradicional, de las cuales lateralmente Ayestarán se encargó en sus dos provisionales «meditaciones» sobre el arte del payador y en su enorme y solo parcialmente divulgado trabajo de campo (Ayestarán, 1968). Abarca, también, la supervivencia del romance tradicional y sus mutaciones locales y el cancionero infantil.

Si se ha seguido reflexionando a un lado y otro del Plata sobre la payada, en cambio el romancero y el cancionero infantil quedaron en las zonas oscuras del archivo. Hubo un tiempo, bajo el impulso arrollador del *Romancero gitano* de García Lorca, en que estas formas podían avivarse en la cultura letrada local, como es evidente en la poesía de Juan Cunha, tanto en su *Cancionero de pena y luna* (1953) como en sus poemas para niños. Pero ese tiempo pasó y el puente entre lo popular y lo culto, para decirlo con una fórmula rápida, se cortó.

No obstante, desde una perspectiva hispanocéntrica, desde comienzos del siglo xx Menéndez Pidal se ocupó con minucia de la supervivencia del romancero peninsular. En 1904, ajeno a las cruentas luchas locales, el filólogo español anduvo unas pocas horas por la Ciudad Vieja de Montevideo mientras esperaba para abordar el barco rumbo a Buenos Aires. Nunca más volvió ni durante décadas consiguió informante o socio competente en este país, pero en aquel rato de caminata hizo su cosecha:

También el Uruguay daría seguramente buen número de romances populares, si hubiese quien se dedicase a coleccionarlos. En una tarde que

paré en Montevideo [...] me dirigí a una librería, donde tuve ocasión de interrogar a cuatro niñas nacidas allí, pero hijas de un vasco francés y una suiza y de dos genoveses. Los romances que cantaban al corro eran poco más o menos los mismos que se cantan en Madrid: el Mambrú, la Aparición [...] sin que falten tampoco [otros] [Menéndez Pidal, 1943: 43].¹⁹

Ayestarán recogió el guante unos años después y, como veremos, se convirtió en el interlocutor ansiado por el más acucioso exégeta de los romances, y en el mediador que *necesitamos* para retomar el asunto con los avances teóricos en el campo. Antes que él, hubo un entusiasta Mario Falcão Espalter que declaró tener una amplia colección de coplas de «las campiñas uruguayas» –que nunca publicó ni comentó– iniciada en 1908. Falcão llegó a proponer que los cielitos de Hidalgo no pasaban de una reformulación criolla del romancero español (Falcão Espalter, 1929: 77-78).²⁰ Ayestarán empezó por

19 En 1953, con más detalle, Menéndez Pidal ofrece una lista generosa de diferentes romanceros reunidos en América en el capítulo «Publicaciones de colecciones americanas» de su *Romancero hispánico*. Por entonces, las recopilaciones ya se han hecho, con relativa o menuda amplitud, en Chile, México, Cuba, República Dominicana, Argentina –en la que Menéndez Pidal destaca la labor de Ricardo Rojas, antes escéptico sobre esta tarea y, sobre todo, la de Juan Alfonso Carrizo–. De Uruguay anuncia apenas cinco textos recogidos por Ildefonso Pereda Valdés en su *Cancionero popular uruguayo* (Menéndez Pidal, 1953, II: 347-350).

20 Más dudoso es el caso de la compilación *Los maderos de San Juan*, del uruguayo-hispano Carlos María de Vallejo, porque las rondas infantiles que incluye en su libro (editado en 1932 y vuelto a publicar ampliado en 1939) no fueron recogidas en Uruguay. Por lo menos nada lo indica con precisión (Vallejo, 1939).

desmontar esta difundida hipótesis con su interpretación formal y política de la primera gauchesca y asumió el lance de trabajar sobre esas composiciones orales.²¹ En su gran estudio *El romancero hispánico*, de 1953 –el mismo año de aparición de *La música en el Uruguay*–, Menéndez Pidal sentenció algo que debió sonar muy bien en los oídos del montevidiano: «Donde ya todo el romancero está olvidado, quedan aún los niños cantando su pequeño repertorio. La última transformación de un romance y su último éxito es el llegar a convertirse en un juego de niños» (Menéndez Pidal, 1953, II: 385).

Ayestarán grabó muchísimo pero publicó muy poco. Dos son los textos que vienen acompañados de algunos escuetos comentarios a un puñado de canciones infantiles (Ayestarán, 1967?), y un notable artículo sobre el romance de Mariana Pineda en el que el autor menciona una correspondencia que mantuvo con Menéndez Pidal, de la que cita un pasaje en que el español recuerda su raudo descubrimiento de 1904 (Ayestarán, 1968f: 69).²² En ese mismo artículo Ayestarán postula que en el folclor infantil «podemos calibrar los conductos más profundos y vitales por donde corre el río de la sangre popular», convicción que todavía podía defenderse con seguridades en 1959, cuando aún no había llegado la era digital ni habían triunfado las peores trivialidades de la globalidad.

21 Otras críticas a Falcão Espalter en su estudio sobre Hidalgo a propósito de sus consideraciones sobre la lírica culta en Ayestarán, 1951.

22 Debo el conocimiento de los dos primeros trabajos a la generosidad de Coriún Aharonián, quien a su vez nos informó en junio de 2013 que no se ha hallado aún correspondencia alguna entre Ayestarán y Menéndez Pidal. La grabación del romance de Mariana Pineda, en la cascada voz de doña Carmen Carrera de Civano, se encuentra en Ayestarán, 2003.

Después de varios años de trabajo, «en todos los ámbitos del país», había obtenido «setecientas versiones en cinta magnética de [...] un centenar de canciones infantiles recibidas y practicadas por vía tradicional, anónima, colectiva, oral, espontánea, funcional, vulgar y superviviente» (Ayestarán, 1968f: 68). Pocas letras de esas canciones se transcribieron o, por lo menos, muy pocas se han publicado sin que Ayestarán llegara a formular una hipótesis del vigor de las que propuso para la gauchesca. Aun así, resguardó un patrimonio común de la lengua en su versión del habla local, una reserva que durante décadas fue memoria activa de la sensibilidad y los afectos para muchas generaciones que confiaron en esas composiciones a veces simples, otras atizadas por imágenes creativas, siempre atesoradas como propias. Con probidad científica, Ayestarán pugnó porque esas letras se recogieran tal como la voz colectiva las emitía e intentó que no se ejerciera la violencia academicista que disciplinara la espontaneidad verbal. Así, sobre «La farolera» acotó:

El comienzo de la versión uruguaya dice, como es tradicional, «*La farolera trompezó*». Frecuentemente cuando la canción se recoge por la vía escolar, el verbo viene censurado, y se escucha «*trompezó*». Es importante que el maestro no corrija este arcaísmo popularesco durante la acción lúdica en el patio de recreo, si bien en la clase correspondiente de lenguaje puede hacer la observación necesaria para confrontar la pronunciación popular y la culta [Ayestarán, 1967: 17].

Esta precaución lexical se ejerce con la misma diligencia que Ayestarán ejerció con los textos gauchescos, a los que transcribió de las fuentes impresas sin modernizar el castellano, cuando la ortografía aún no estaba establecida y, por eso, quizá con

algún candor, abrigaba la esperanza de recuperar el perfume de la música que estaba en esa poesía. Al igual que con la gauchesca, ante la canción infantil defiende las potencias del lenguaje estético –popular o culto– y las del lenguaje a secas, que debe ser respetado a cualquier precio. Y, sobre todo, contra cualquier prejuicio.

Montevideo, junio-agosto de 2013.

Bibliografía

Repertorios públicos:

Archivo de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Montevideo. Legajo de Lauro Ayestarán. Documentos correspondientes a 1965-1966.

Pivel Devoto, Juan *et. al.*: «Bibliografía de Lauro Ayestarán», en *Revista Histórica*, Montevideo, t. XXXIX, No. 115, dic. de 1968, pp. 525-589.

Obra citada de Lauro Ayestarán:

Crónica de una temporada musical en el Montevideo de 1830, Montevideo, Impresora Ligu, 1943.

El folklore musical uruguayo, Montevideo, Arca, 1985 [1943-1948].

«Un antecedente colonial de la poesía tradicional uruguaya», en *Revista Histórica*, Montevideo, t. XLII, Nos. 46-48, dic. de 1948, pp. 477-489.

Ayestarán, Lauro (comp.): *La primitiva poesía gauchesca (1812-1838)*, en *Revista del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios*, Montevideo, año I, No. 1, 1949, pp. 201-491. [Recopilación de poemas gauchescos tomados de prensa periódica de la época en Montevideo, hojas volantes, recopilaciones y libros. La investigación que corre de 1839 a 1851

en prensa, editada por Pablo Rocca, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental. Original en el Archivo Lauro Ayestarán, donado en octubre de 2010 por el autor de este artículo, quien lo adquirió en junio de ese año].

«El melólogo (A propósito de los unipersonales de Bartolomé Hidalgo)», en *Número*, Montevideo, No. 12, ene.-feb. de 1951, pp. 3-10. [Recogido en *La música en Uruguay*, 1953].

La música en el Uruguay, vol. I., pról. de Juan E. Pivel Devoto, Montevideo, Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica, 1953.

Cinco canciones folklóricas infantiles, Montevideo, Asociación de Educadores Musicales del Uruguay, 1967? [1955].

«Temas bíblicos en el folklore musical uruguayo», en *Teoría y práctica del folklore*, Montevideo, Arca, 1968a, pp. 84-90. [Originalmente en *Escritura*, Montevideo, No. 1, 1947].

«Esquema de nuestra realidad folklórica», en *Teoría y práctica del folklore*, Montevideo, Arca, 1968b [29-I-1957], pp. 20-29.

«Un prejuicio en los dominios del folklore: lo telúrico», en *Teoría y práctica del folklore*, Montevideo, Arca, 1968c [22-II-1957], pp. 37-42.

«Primera meditación sobre la payada y los payadores», en *Teoría y práctica del folklore*, Montevideo, Arca, 1968d [22-III-1957], pp. 48-52.

«Segunda meditación sobre la payada y los payadores», en *Teoría y práctica del folklore*, Montevideo, Arca, 1968e [29-III-1957], pp. 53-58.

«A propósito del nacionalismo musical», en *Teoría y práctica del folklore*, Montevideo, Arca, 1968d [IX-X-1957], pp. 43-47.

«El romance de Mariana Pineda en el folklore musical uruguayo», en *Teoría y práctica del folklore*, Montevideo, Arca, 1968f [3-VII-1959], pp. 67-74.

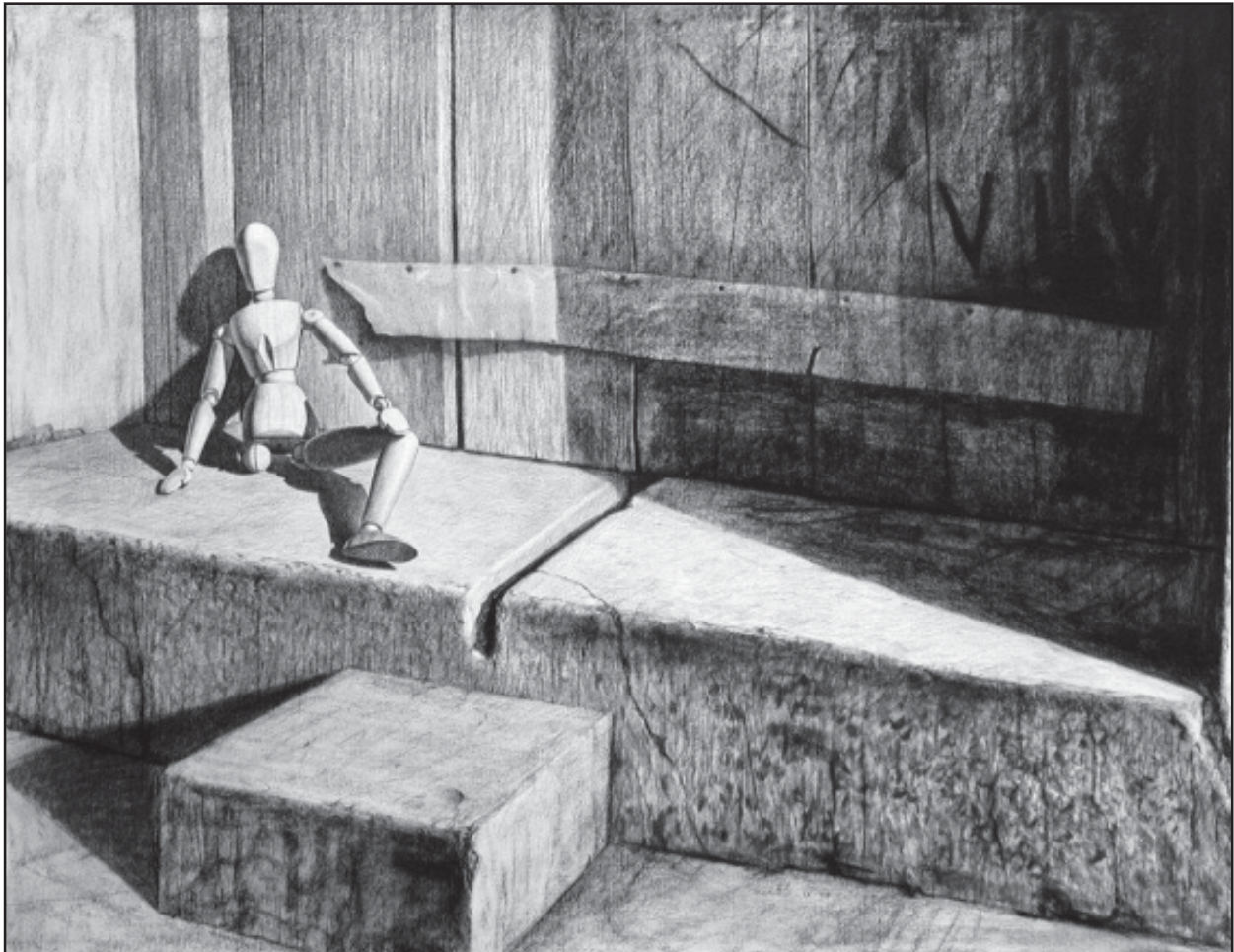
- «El folklore musical en la obra de Figari», en *Teoría y práctica del folklore*, Montevideo, Arca, 1968g [IX-1959], pp. 75-79.
- «Prólogo» a *Vocabulario rioplatense razonado*, de Daniel Granada, Montevideo, Colección de Clásicos Uruguayos, Biblioteca «Artigas», Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, t. I, 1957, pp. VII-XIX.
- «La primera edición uruguaya del *Fausto* de Estanislao del Campo», en *Revista Iberoamericana de Literatura*, No. 1, ago. de 1959, pp. 9-20, más tres pliegos con primera versión del poema publicada en *El Siglo*, Montevideo.
- «Advertencia preliminar a la primera edición», en *La vida rural en el Uruguay*, de Roberto Bouton, Montevideo, Banda Oriental/Ediciones de la Biblioteca, 2010 [1961], pp. 5-10.
- «Prólogo» a *Versos criollos*, de Elías Regules, Montevideo, Colección de Clásicos Uruguayos, Biblioteca «Artigas», Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1965, pp. VII-XXXVI.
- «La muerte de Carlos Vega», en *Temas*, Montevideo, No. 5, ene.-feb. de 1966a, pp. 54-56.
- «Bibliografía musical uruguaya», en *Revista de la Biblioteca Nacional*, Montevideo, No. 1, 1966b, pp.15-82.
- «Hacia un nuevo concepto de tradición: la tradición crítica», en *Suplemento Dominical de El Día*, Montevideo, No. 1.753, 21 de ago. de 1966c, p. 5.
- «Juegos y rondas tradicionales del Uruguay. La farolera», en *Clave*, Montevideo, No. 55, abr. de 1967, pp. 16-19. [En colaboración con Flor de María Rodríguez de Ayestarán].
- Ayestarán et. al.: *El tamboril y la comparsa*, Montevideo, Arca, 1990.
- Un mapa musical del Uruguay. Documentos recogidos por Lauro Ayestarán entre 1943 y 1966*, Montevideo, Ayuí/Intendencia Municipal de Montevideo, 2003. [Fonograma, CD. Incluye folleto con presentación de Coriún Aharonián].
- Bibliografía, crítica y teoría
- Aharonián, Coriún: «El largo silenciamiento de Carlos Vega y Lauro Ayestarán», en *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*, Montevideo, Tacuabé, 2012 [1986], pp. 115-122.
- Benedetti, Mario: «La invalorable obra de Roberto J. Bouton. Se ha producido un notable aporte de un médico rural sobre la vida campesina uruguaya», en *La Mañana*, Montevideo, 19 de dic. de 1961, p. 10.
- Borges, Jorge Luis: *El Martín Fierro*, Buenos Aires, Emecé, 1979 [1953].
- _____: *Prosa completa*, II, Barcelona, Bruguera, 1980 [1951].
- Câmara Cascudo, Luís da: *Literatura oral*, Río de Janeiro, José Olympio, 1952.
- Eagleton, Terry: *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*, trad. de Ramón José del Castillo, Barcelona, Paidós, 2001 [2000].
- Falcão Espalter, Mario: *El poeta uruguayo Bartolomé Hidalgo. Su vida y sus obras*, 2da. ed., Madrid, Gráficas Reunidas, S.A., 1929.
- Introini, Juan y Victoria Herrera: *La ninfa en la selva. Literatura uruguaya y tradición clásica*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación/Universidad de la República, 2009.
- _____: *Viejas lirás y nuevos vates. Literatura uruguaya y tradición clásica*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación/Universidad de la República, 2012.

- Klein, Teodoro: *El actor en el Río de la Plata. De la Colonia a la independencia nacional*, Buenos Aires, Ediciones Asociación Argentina de Actores, 1984.
- Menéndez Pidal, Ramón: *Los romances de América y otros estudios*, Madrid, Espasa Calpe, 1943 [1939].
- _____: *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa Calpe. (Con ilustraciones musicales por Gonzalo Menéndez-Pidal), 2 tomos, 1953.
- Ortiz, Fernando: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, pról. y cronología de Julio Le Riverend, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978 [1940].
- _____: *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, La Habana, Letras Cubanas, 1985 [1951].
- Pereda Valdés, Ildelfonso (recop. y pról.): *Cancionero popular uruguayo*, Montevideo, Florensa y Lafón, 1942, pp. 7-40.
- Rama, Ángel: «Regules, inventor de la tradición», en *Marcha*, Montevideo, No. 1.501, 24 de mar. de 1961, p. 24. [Recogido con pequeñas variantes en *Los gauchipolíticos rioplatenses*, 1976 y 1982].
- _____: «Ayestarán: descubridor de una cultura analfabeta», en *Marcha*, Montevideo, No. 1.314, 29 de jul. de 1966, p. 31.
- _____: *La generación crítica (Panoramas, 1939-1969)*, Montevideo, Arca, 1972.
- _____: «El sistema literario de la gauchesca. Prólogo», en *Poesía gauchesca*, antología y notas de Jorge B. Rivera, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977. [Recogido en la segunda edición de *Los gauchipolíticos rioplatenses*, 1982].
- _____: *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982 [1976/1977].
- _____: *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.
- Ramos, Julio: *Desencuentros de la modernidad. Literatura y política en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Real de Azúa, Carlos: «Los católicos y la cultura», en *Marcha*, Montevideo, No. 838, 9 de nov. de 1956, pp. 20-21.
- _____: «Uruguay: el ensayo y las ideas en 1957», en *Ficción*, Buenos Aires, No. 5, ene.-feb. de 1957, pp. 72-98.
- _____: *El Uruguay como reflexión (II)*, en *Capítulo Oriental. La Historia de la literatura uruguaya*, Montevideo/Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1969, pp. 577-592.
- Rocca, Pablo: Prólogo a *Colección de poetas del Río de la Plata*, Andrés Lamas, Juan María Gutiérrez, Teodoro Vilardebó y José Rivera Indarte, Montevideo, Colección de Clásicos Uruguayos, Biblioteca «Artigas», 2011. (Edición de P. Rocca. Transcripción paleográfica de Valentina Lorenzelli).
- Rodríguez Monegal, Emir: *Literatura uruguaya del medio siglo*, Montevideo, Alfa, 1966.
- Sansone de Martínez, Eneida: *El teatro en el Uruguay en el siglo XIX. Tomo I, Desde los orígenes a la Independencia. Historia de una pasión avasallante*, Montevideo, Surcos, 1995.
- Schvartzman, Julio: *Letras gauchas*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.
- Vallejo, Carlos María de: *Los maderos de San Juan (Glosario de rondas y canciones infantiles). Novísima edición corregida y aumentada con ilustraciones artísticas y musicales*, Montevideo/Madrid, A. Monteverde y Cía, 1939.

Vega, Carlos: *Danzas y canciones argentinas. Teorías e investigaciones*, Buenos Aires, Establecimiento Gráfico de Eugenio Ferrero, 1936.
Zum Felde, Alberto: *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, Montevideo, Ediciones del Nuevo Mundo, 1967. [Redición

ampliada y corregida de las anteriores publicadas en 1930 y 1941].
Zumthor, Paul: *Introdução á poesia oral*, trad. de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat y Maria Inês de Almeida, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010 [1983]. **C**

El canon mutilado, 2003, comprimido sobre arches, 100 x 130 cm



El rastro chino en *El ciruelo de Yuan Pei Fu*, de Regino Pedroso

Uno de los libros capitales de la poesía cubana, *El ciruelo de Yuan Pei Fu. Poemas chinos* (1955), de Regino Pedroso, es un exponente mayor de interculturalidad poética. Por los asuntos que aborda, por el tono del sujeto lírico, la tropología que lo sustenta, la estructuración de los textos, este volumen se erige como un caso único de la poesía cubana; es un tributo del autor a sus ancestros, pero también una mirada oblicua a su tiempo.

Regino Pedroso llegó a la poesía con el impulso del modernismo, y sus primeros textos, *La ruta de Bagdad y otros poemas* (1918-1923), muestran el influjo orientalista parnasiano de aquel movimiento; sin embargo, sus imágenes no iban más allá del Oriente más cercano para adornarse con sedas de Esmirna, oro, pedrería, y sentirse como un viejo califa, admirar a Scherezada, a Cleopatra, aunque también a Lucrecia Borgia, en espléndidos sonetos alumbrados por los destellos modernistas; solo llega hasta el antiguo Oriente cuando un rostro risueño le recuerda una muñequita de laca japonesa y escribe «Nipona».

En la producción poética inmediata posterior hay, sin embargo, un texto escrito entre 1924 y 1926 que resulta de interés por su carácter confesional: «Ancestralismo», en el cual se resume, con su textura y espíritu, la heterogeneidad del perfil cultural del propio poeta, cuyas fuentes se pierden en el tiempo y cuyos paradigmas ya resultan

remotos. Es un soneto alejandrino –estructura estrófica privilegiada en la tradición castellana– cuyos dos últimos tercetos dicen:

*Así, por subconscientes fuerzas desconocidas
–reflejas emociones de razas ancestrales,
o sombras de ignoradas preexistencias–,
/hoy mística,*

*mi alma adora en éxtasis de lejanas edades
exóticas liturgias de selvas primitivas,
o sueña un esplendor de asiáticas barbaries.¹*

El 30 de octubre de 1927, en el suplemento literario del *Diario de la Marina*, Regino Pedroso dio a conocer «Salutación fraterna al taller mecánico», el poema que lo inmortalizará, el mayor exponente de la poesía llamada proletaria por su temática y filiación ideológica; gran poesía vanguardista, sin dudas, independientemente de su partidismo. Lo acompañó «Semblanza crítica de Regino Pedroso», en el cual Rubén Martínez Villena valora su obra anterior («Versos preciosistas. Leyendas fastuosas [...]. Es el consuelo del narcótico: es el suave idear sin más consecuencia que la decepción a la vuelta del ensueño»), para detenerse entonces en la nueva poética:

Gana el verso, entonces, en sinceridad y en fuerza, lo que pierde en voluptuoso movimiento; y es así como, a nuestro ver, Regino Pedroso, artista de florentino refinamiento, narrador de bellas fantasías y amante como un primitivo de los símbolos, las supersticiones y las gemas, entrega hoy a su instrumento ya sin secretos para el panida, su angustia de hombre de la época, el ritmo

de su trabajo de herrero y la sorda cólera y vidente esperanza de su clase, hasta la cual llega hoy el llamado de la fatalidad histórica.²

Pedroso ocupa un sitio en la historia de la literatura cubana por *Nosotros* (1933), volumen donde incluyó «Salutación fraterna...» y «Los conquistadores», también admirado por Martínez Villena.

En *Nosotros* aparece el poema titulado «Salutación a un camarada culí», texto poliestrófico de versos libres, igualmente concebido por la nueva proyección ideológica: la empatía se establece no solo por la huella étnica, sino –sobre todo– por razones de clase: el apelativo «camarada» así lo indica.

Temo que este libro, privilegiado por el propio autor al compilar su *Obra poética*,³ ha dejado un tanto a la sombra el resto de su quehacer. De esta misma época y con similar orientación son *Traducciones de un poeta chino de hoy* (1930): «El heredero» y «Conceptos del nuevo estudiante», publicados en *Antología poética (1918-1938)*,⁴ pero en libros posteriores nominados como *Dos poemas chinos*.

En las «Palabras» preliminares del libro, Pedroso apunta con respecto a las «traducciones»:

No son, realmente, como debiera suponerse, una verdadera traducción, sino un intento de interpretación lírica que una sensibilidad casi del todo asiática, trasplantada por accidente de nacimiento

1 *Poemas*, La Habana, Bolsilibros Unión, 1975, p. 24.

2 Rubén Martínez Villena: «Semblanza crítica de Regino Pedroso», suplemento literario del *Diario de la Marina*, 30 de octubre de 1927, en *Órbita de Regino Pedroso*, La Habana, Ediciones UNIÓN, 1975, p. 68.

3 Regino Pedroso: *Obra poética*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1975.

4 *Antología poética (1918-1938)*, La Habana, [s/e.], 1939.

bajo un cálido chorro de sangre negra a esta jungla del trópico, ensayó hacer, apresando sus propias reacciones psicológicas y emocionales, del chino actual, cargado de cultura, vida y sueños milenarios, frente al clamor de estos tiempos encendidos. Pienso que alguna vez podré dar a la publicidad, ya del todo completa, esta labor que amo y que embellecerá, más que otra cosa alguna, mis días hasta el final.⁵

En ambos textos se construye un sujeto lírico cuya habla es la de un joven situado en el espacio de la China de los años treinta, en pleno apogeo revolucionario.

«El heredero», conformado por versos polimétricos libres y donde no faltan imágenes futuristas, se desenvuelve como una conversación del nieto con el abuelo, sabio mandarín, quien le pregunta qué desea heredar entre todas sus riquezas. Con este asunto, el diálogo entre abuelo y nieto remite a dos etapas de la historia china: el abuelo representa el pasado, mientras que el nieto es la nueva era y el futuro del país. El nieto solo desea heredar la cultura milenaria desde la cual ha surgido el impulso renovador: «Del fondo de las aguas dormidas del pasado / ha surgido la nueva inquietud de tifones, / que, escapando a la antena de tu sabiduría / desde sus luminosas estaciones mentales / presagiaron los viejos filósofos [...]». Posee un orgullo reiterado en el poema: «Pues aunque soy un hijo de la Revolución / son mis antepasados ilustres».

«Conceptos del nuevo estudiante» presenta, en versos libres, el soliloquio de un joven que ha abrazado las ideas revolucionarias provenientes de Occidente: «Yo fui hasta ayer ceremonioso y pacífico! / [...] / hoy marchó hacia la cultura de los pueblos /

ejercitando mis dedos en el gatillo del máuser / [...] / quiero aspirar profundamente la nueva época / en mi ancha pipa de jade».

Con la publicación en 1955 de *El ciruelo de Yuan Pei Fu*, Pedroso cumple esa labor que dijo amar, pero ahora ya con una modulación distinta, no solo en cuanto a tiempo y espacio, sino también en lo concerniente al desafío estético que el poeta asume. Si en «Ancentralismo» se apela a una estructura estrófica clásica de la poesía castellana, como el soneto –con lo cual compendia tres fuentes de la cultura cubana–, y en *Traducciones de un poeta chino de hoy* exhibe el versolibrismo de «Salutación a un camarada culí», en este nuevo poemario presentado también como una «traducción», se crea un espacio distinto y múltiple de realización poética.

Esta «traducción» de un supuesto manojito de papeles amarillos dejado por un ancestro es cierto que puede resultar un libro extraño, excéntrico, incluso extravagante –como ha sido catalogado en ocasiones por la crítica– dentro de la poesía cubana.

Ilustrado en su primera edición de 1955 por Jorge Rigol, quien con trazos limpios dibuja estampas de la China imperial, el conjunto de textos constituye un poemario por su unidad expresiva –por el tono, la posición del sujeto lírico, así como por remedar el aura de la poesía china antigua–, y también por su temática, afiliado a una zona de vocación filosófica, laotziana y confuciana, característica de una tendencia del quehacer poético asiático, en convivencia con principios del cristianismo: «Por mis mejillas ruedan las lágrimas devotas. / Pienso en la cruz sangrante de un cruel martirologio...», dice el sujeto lírico en «Los caballitos de Tai Ping»; y en «Retorno de los mandarines» se encuentran los siguientes versos: «Somos mortales débiles, por frágiles pecamos, / pero el cielo perdona si hay arrepentimiento», calzado por una nota que reconoce: «Aunque espíritu

5 *Ibíd.*, p. 8.

taoísta-confuciano, tales razonamientos de Yuan Pei Fu son signos evidentes de que su mente no era extraña a las seráficas esencias del más puro cristianismo».

El desafío estético que asumió Pedroso para esta transcodificación cultural se plasma a través de un recurso estructural que diseña todo el libro. Yuan Pei Fu, que, según dice el prólogo, vivió bajo la dinastía de los Ching (Qing, 1644-1912) –período cultural en el que concluye el acatamiento de los cánones de la poesía clásica antigua–, ha dejado un poemario conformado por diálogos escritos entre el Maestro y su discípulo, como podemos encontrarlos en los *Cuatro Libros* de Confucio y, siguiendo la tradición, en algunos textos de la dinastía Tang. Supuestamente escrito en chino, Regino Pedroso presenta el poemario como una traducción al castellano, sabiendo que la empresa no está exenta de dificultades, no solo por las diferencias existentes entre ambos sistemas culturales, sino también por las distintas concepciones del quehacer poético dentro de la tradición china y la occidental. Así, en un bello prólogo a la primera edición, manifiesta:

quien escribe estas palabras no ha podido hacer otra cosa que limitarse [...] a traducir con benedictino amor de su idioma original al castellano, una parte del amarillento legajo que dejara mi desconocido antecesor y que ahora doy a la publicidad bajo el título de «El Ciruelo de Yuan Pei Fu». ⁶// [...] Hemos tenido que acoplar y refundir dos orbes culturales, dos hemisferios tan disímiles en sentimiento y saber como son el mundo

6 Regino Pedroso: *El ciruelo de Yuan Pei Fu. Poemas chinos*, La Habana, Imp. P. Fernández y Cía, 1955, pp. 15-16. Todas las referencias son de esta edición.

del oriente y el mundo occidental. Y esta labor ha resultado aún más penosa, ya que el universo en que este empeño se ha plasmado es el orbe poético, de por sí planeta abstruso, fluido mundo sutil, muy difícil de apresar en la materialidad de las palabras [18].

Para el chino, la poesía no es un simple juego del intelecto, sino un modo «emocional de sentir y ver la vida», y está

en lo esencial del ser, en cierto estado imaginativo y sensible del espíritu humano que faculta peculiarmente al hombre a expresar bellamente la forma, la música y el color del Universo. Porque la poesía, en el chino, nace de un profundo estado contemplativo ante la naturaleza, o más bien, de su cósmica inmersión en ella, y está en lo estelar de su alma y no en el simple juego de hacer literatura [19].

Unas páginas antes, el «traductor» R. P., como firma el prólogo, se pregunta si los personajes del poemario, el Maestro y su discípulo, existieron realmente, y los llama hijos de Tu Fu y Chuang Tsé, con lo cual acota su estirpe dentro de la tradición cultural china.

De la obra del taoísta Chuang Tsé (Chuang Tsu, Zhuangzi, c. 369 a.n.e.-c. 290 a.n.e.) creo que Pedroso toma la perspectiva, filosófica y dialogante, que estructura *El ciruelo de Yuan Pei Fu*. La concepción de un sujeto poemático que ostenta el punto de vista del discípulo que inquiere al Maestro, a la manera de «Conversación de Yen Huei con Confucio», de Chuang Tsé, es el resorte fundamental para la conformación del poemario.

Chuang Tsé fue, probablemente, el continuador más significativo de Lao Tsé, aunque se diferenció

del Maestro al considerar que el hombre sabio no debía participar en los menesteres políticos. Taoísta en sus fundamentos creadores, a él se debe la obra más extensa y poética del taoísmo sapiencial. Vivió en la época más convulsa y sangrienta de la antigua China, durante el período de los Reinos Combatientes (475-221 a.n.e.), y su postura resultó significativa al considerar que la fuente del conocimiento del Tao, fin supremo, es la propia vida, en la cual todo es relativo y limitado a la experiencia del individuo.

Tu Fu (Du Fu, 712-770), por otra parte, fue uno de los más grandes poetas de la antigüedad clásica. Mientras que su amigo Li Po siguió una tendencia de aliento romántico, Tu Fu fue representante de una corriente realista en la poesía china, nutrida por una experiencia vital llena de zozobras, de ascensos y caídas, pobreza y miseria. Su poesía de crítica social introdujo una novedad en la creación literaria de su época, pues encontró asuntos en la cotidianidad social y humana más prosaica. Sus temas predilectos, sobre todo en la etapa de madurez, fueron las angustias de su pueblo por las guerras, la explotación sufrida por los mandarines corruptos, la vida miserable de los sectores poblacionales menos favorecidos, y también la exaltación de la naturaleza y el anhelo de una vida sencilla, tranquila, en armonía con el universo. La poesía de Tu Fu posee un sello melancólico, tristeza que proviene de profundas laceraciones morales causadas por la observación social, resonancia que encuentro en el libro de Pedroso. Como Tu Fu en su época, Pedroso, de manera indirecta en la suya, con una sonrisa escéptica, ilustra la feria de la vida («La feria de Tien Sing») a la que acude el hombre con sus múltiples máscaras. Por esta vía, *El ciruelo de Yuan Pei Fu* resulta una magnífica alegoría del contexto social frustrante y del arribismo entronizado después de la lucha antimachadista; como muestra,

léanse los poemas que conforman «Cinco amigos». En Chuang Tsé y el taoísmo se observa la vida en sus continuas mutaciones, pero en el caso de Pedroso con una amarga ironía.

En *El ciruelo...*, el discípulo intenta entender los giros de la vida mientras el Maestro, en ocasiones con un amargo humor o con sarcasmo, pretende que el joven desarrolle su intelección y comprenda el existir sin asombros. Como procura el confucianismo, el Maestro busca que su discípulo aprenda con la observación de la conducta contradictoria de sus semejantes, manera de lograr una armonía interior.

El poema que inicia el volumen, «El Maestro», expone el ideograma fundamental de todo el libro: «... nada eterno es y todo fluye eterno; / mas nada es siempre lo mismo», principio taoísta, ya presente en el *I Ching* o *Libro de las mutaciones*, uno de los principales textos del confucianismo. De igual modo, presenta la forma dialogante en que se van a estructurar muchos de los poemas. En este texto inicial, de estrofas variables por su estructura y metros, aparecen, no obstante, los dos tipos de versos preferidos por el poeta: el alejandrino y el heptasílabo, combinados de modo diverso, incluso en una especie de cuarteto sin rima, en algún momento adobado con un endecasílabo.

El poema final del libro, «Yuan Pei Fu despide a su discípulo», porta un epígrafe extraído del *Lun Yu*, el Tercer Libro Clásico de Confucio, llamado *Analectas*.⁷ En ese volumen se resume lo esencial de la doctrina confucianista; en forma de diálogos, se conforma un pensamiento ético-social que deviene una filosofía práctica destinada al autoperfeccionamiento del ser humano. El epígrafe expresa: «Cuando un pájaro está a punto de morir, sus notas son tristes;

⁷ En esta misma época, José Lezama Lima conformaba su primer libro de ensayos titulado *Analecta del reloj* (1953).

cuando un hombre está a punto de morir, sus palabras son buenas». Es la despedida del Maestro después del camino recorrido; son sus últimas enseñanzas, sus buenas palabras:

*Mas el fruto maduro de la sabiduría
No es el que milagroso en huerto ajeno
/alcanzas,
Sino aquel que en dolor del propio vivir nace,
Aunque un día sabrás que nunca nada sabes.⁸*

Entre «El Maestro» y «Yuan Pei Fu despide a su discípulo», quedan enmarcados sesenta textos de variada hechura, incluso una parábola («Yuan Pei Fu hace el milagro de las jorobas de los camellos»), todos con un hálito ancestral. En general, el poeta se mueve a través de formas estróficas casi todas conformadas en versos polimétricos de arte mayor, libres o de rima asonante, o combinadas con versos de arte menor, frecuentemente en una unión de alejandrinos y heptasílabos, suerte de silva libre.⁹

Algunas de estas estructuras merecen atención por su creatividad y también por el proceso de transcodificación que puede observarse. Pero antes de rastrear las posibles huellas de los modelos chinos en los textos de *El ciruelo...*, habría que precisar cuáles fueron las fuentes que le sirvieron a Pedroso para establecer un sistema de relaciones.

La mención al taoísta Chuang Tsé y a la obra de Confucio, como vimos, señala el marco filosófico general de referencia y la intencionalidad (idea artística) del libro. Pero para la construcción poemática específicamente de determinados planos de la textura poética, Pedroso alude a los modelos que se con-

solidan y proyectan hacia el futuro durante la dinastía Tang (618-907), donde ejercen sus maestrías Tu Fu, mencionado en el prólogo como el ancestro principal, y Wang Wei,¹⁰ Li Po¹¹ y el pintor Taotzu,¹² como se dice en unos versos de «El jarrón de los Tang»: «De Wang Wei y Taotzu evoca los pinceles / De Li Po y Tu Fu la música de un verso». Los cánones establecidos en esa dinastía dominaron la creación poética en China hasta finales del siglo XIX.

Tratar de discernir la huella de esa poesía china tradicional en el libro de Pedroso resulta una aventura escabrosa –sobre todo desde el punto de vista estrictamente poetológico– por la diferencia de códigos que existe con respecto a la tradición occidental. Además de personajes y espacios orientales, la extrañeza de *El ciruelo de Yuan Pei Fu* surge de la aventura expresiva que fundamenta el discurso poético del libro.

Antes de adentrarme en los nexos perceptibles del poemario con los modos chinos, deseo llamar la atención sobre «Un poeta ha partido hacia las fuentes amarillas»,¹³ dedicado a Emilio Ballagas (1908-1954), ya «en el país de los helados bambúes», por la conmoción que me produjo su lectura.

La construcción del sujeto lírico disiente de lo que ocurre con frecuencia; no es ni el discípulo ni Yuan Pei Fu la voz que escuchamos, no se enmas-

8 Pedroso: ob. cit. (en n. 6), p. 167.

9 Ver Isabel Paraíso: *La métrica española en su contexto teórico románico*, Madrid, Arcos/Libros, 2000, p. 183.

10 Wang Wei (699-759) fue un poeta y pintor chino, fundador del estilo de pintura paisajístico y uno de los maestros del verso lírico de la dinastía Tang.

11 Conjuntamente con su contemporáneo y amigo Tu Fu, Li Po (Li Bo, Li Bai o Li Pai, 701-762) fue uno de los grandes poetas de la literatura china de la dinastía Tang.

12 Wu Tao-tzu o Wu Daozi (680-740), artista chino de la dinastía Tang, quien, conjuntamente con Wang Wei, fue fundador de la pintura china clásica.

13 «“Fuentes amarillas”. Expresión simbólica con que se nombra en China al país de la muerte», dice una nota al poema.

caran las referencias, no se apunta al contexto social inmediato, no se recrea un espacio y tiempoidos de la antigua China, aunque la atmósfera del poema y el fundamento topológico que en general la sustenta no provocan una disonancia con el resto del poemario. La dedicatoria al poeta cubano recién fallecido es el primer indicio directo de una referencia de actualidad.

La soledad que deja la muerte es la temática principal del poema. La soledad en que queda el sujeto lírico por la muerte del amigo («y hoy se abre ante mis ojos un mar de sombras de tan inmensa soledad, / que a su sola presencia mi corazón naufraga»). Es un lamento en largos versos libres de tono elegíaco, como suele ocurrir en la poesía castellana.

De la tradición occidental, Pedroso toma dos tópicos sobre la muerte: la barca («pero él se ha ido, amarillo entre rosas, en su brumosa barca de alas insondables») y la partida («Era el más joven, y ya ha partido», dice el primer verso). También se encuentra la metáfora recurrente en la poesía hispánica consistente en nombrar las etapas de la vida utilizando las temporadas del año:

*La helada que comienza mi sendero a
/emblanquecer
ya no es aquella que viera retornar las
/primaveras.
Todo ha empezado a enmudecer para el blanco
/silencio:
las flautas, las danzas, las manos, las
/canciones;
recogidas en sus ecos, las caracolas líricas...
¡Qué solo miro en torno amarillear los
/últimos rosales!
Y uno ha partido, sobre mar espumosa de
/misterios,
uno ha partido.*

*Ha partido ya aquel con quien en el invierno
yo hubiera querido dialogar calladamente sin
/pronunciar
palabras.*

Pero estos tópicos de la poesía hispánica se realizan en un entorno topológico chinesco («Las praderas de sombras, el país de los blancos bambúes, las fuentes amarillas, para sus ojos nítidos ya no tienen misterios»), como suele ocurrir en otros poemas.

Las excelencias de «Un poeta ha partido hacia las fuentes amarillas» provienen de la sensible decantación poética y la profunda y contenida emoción que rezuma; tal vez este sea el texto más amoroso de todo el volumen.

En otros poemas del libro el rastro chino también puede verse, no sin dificultades, en las texturas del verso y de las estrofas.

Como es sabido, la escritura de la poesía china se diferencia notablemente de la española. Solo consideremos que se basa en sinogramas (caracteres), elemento constitutivo de la frase y de la métrica; cada sinograma es una palabra o puede ser parte de una palabra compuesta. Existe toda una tipología de los caracteres de acuerdo con la función que realicen: pictogramas, ideogramas, ideofonogramas... Además, puesto que el idioma chino es tonal, el tono determina el significado de la palabra e influye en la rima, incluso en la clasificación genérica de los poemas. Un antiguo libro de preceptiva poética titulado *Ch'n Ting Tz'uu P'u* registra 2306 formas diferentes para rimar.¹⁴ Otro de

14 *Los deseos del corazón. Poesía breve de China*, presentación, selección, traducción y cronología de José Vicente Anaya, p. 4 <http://circulodepoesia.com/nueva/wp-content/uploads/2009/06/galeria_poesiabrevedechina.pdf> (consulta: 3 de febrero de 2013).

los elementos significativos resulta la concepción de la escritura poética china como la alternancia de «palabras plenas» (los sustantivos y los dos tipos de verbos: «verbos de acción» y «verbos de calidad») y de «palabras vacías» (el conjunto de las palabras-útiles: pronombres personales, adverbios, preposiciones, conjunciones, comparativos, partículas, etcétera).¹⁵ En fin, la poesía china posee regulaciones totalmente distintas a las que encontramos en la de lengua española.

François Cheng, estudioso de esa lírica, apunta: «Orientadas por la escritura ideográfica y determinadas por ella, poesía, caligrafía, pintura, música y mitos forman una red semiótica a la vez compleja y unida, que obedece al mismo proceso de simbolización y a ciertas reglas de oposición fundamentales».¹⁶

Por otra parte, los versos chinos surgen y se desarrollan como manera de presentar la vida, de transitar por ella. No es a través de la poesía que se puede entender el universo filosófico; el poema no ilustra un saber, sino que él encarna ese saber, surge de la reflexión en torno a la existencia física y moral. La poesía intenta apresar el camino, el Tao, la vía unitiva en que se manifiesta la búsqueda del equilibrio entre el *yin* y el *yang*, y, sobre todo, pretende ser la manifestación y plasmación de la Gran Tríada Cielo-Tierra-Hombre (*Tien-ti-jen*).¹⁷

Mientras que en la poesía española el verso es la unidad fundamental, en la china resulta ser el pareado. En su forma clásica (dinastía Tang), los pareados tenían la misma medida de cinco o siete caracteres, una distribución tonal regulada y una rima definida en tono plano u horizontal. La obra de Wang Wei resulta paradigmática para este tipo de composición. Veamos el siguiente ejemplo: «Entre la hierba, los grillos son más estridentes al llegar el otoño. / En la montaña, el canto de las cigarras es más triste por la tarde».

Así, ambos versos se estructuran sintácticamente de la siguiente manera:¹⁸ Complemento circunstancial de lugar (En la hierba - En la montaña) + Sujeto (los grillos - el canto de las cigarras) + Verbo (son - es) + Comparativo de superioridad (más - más) + Complemento circunstancial de tiempo (al llegar el otoño - por la tarde).

Con pareados se podían conformar cuartetos, pero lo esencial residía en el paralelismo sintáctico y morfológico que los estructuraban. Veamos la imagen del siguiente cuarteto de Du Fu en versos de siete caracteres titulado «Solo a la orilla del río contemplando las flores» y su traducción literal:

江畔獨步尋花七絕句

江上被花惱不徹
無處告訴只顛狂
走覓南鄰愛酒伴
短旬出飲獨空床

Du Fu

Solo a la orilla del río contemplando las flores

Orilla río por las flores / ser turbado sin cesar
Ninguna parte confiarse / solamente volver loco
Ir buscar vecino del sur / gustar compañero de vino
Diez días partir beber / solitaria cama vacía

15 François Cheng: *La escritura poética china*, Valencia, Pre-textos, 2007, p. 45.

16 *Ibíd.*, p. 17.

17 *Ibíd.*, «III. Hombre-Tierra-Cielo: las imágenes».

18 Tomado de «Estrofas y estilos de la poesía china», en <<http://vademecum-poetico.blogspot.com/2010/05/estrofas-y-estilos-de-la-poesia-china.html>> (consulta: 25 de febrero de 2013).

En la poesía castellana la unidad fundamental es el verso, mientras que el pareado es una estructura estrófica que posee una forma popular y otra culta; esta última procede del dístico elegíaco griego.¹⁹ No voy a abundar al respecto, solo apuntar que prefiero llamar dístico a este tipo de estructura estrófica. En griego, el dístico elegíaco constaba de un hexámetro y un pentámetro sin rima. En el modernismo se empleó la rima consonante o asonante. Después de la vanguardia, en la poesía castellana se concibió el dístico, sobre todo, como una unidad de sentido, con una métrica variable y sin rima; así se puede observar, por ejemplo, en algunos textos de Neruda y de Vallejo.²⁰ A mi juicio, el dístico hoy, en la poesía de nuestra lengua, se caracteriza por su unidad de sentido y por su aislamiento tipográfico.

Regino Pedroso maneja todas las posibilidades del dístico en *El ciruelo...*, pero llama la atención dentro del conjunto «El jardín de los seis pétalos», pieza formada por seis pequeños poemas –cada uno con su título para marcar su relativa independencia–, estructurados en dísticos alejandrinos sin rima, a la manera de refranes o de sentencias.

Se inicia con un diálogo entre Maestro y discípulo titulado *En el kiosko de las máscaras*:

–¡Maestro, cuántas grandezas, retratos,
/retratos!
–Discípulo, discípulo, simples caricaturas...
[111].

19 Isabel Paraíso: ob. cit., pp. 213-218.

20 Una buena muestra son los poemas IV y XX de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, de Neruda, y «Yuntas», «Un hombre pasa con un pan al hombre...» y «¿Qué me da, que me azoto con la línea?...», de *Poemas humanos*, de Vallejo.

Cada verso indica la elocución de uno de ellos, lo que convierte la estrofa en un dístico esticomítico, a la manera griega, como se reitera en el quinto dístico:

ANTE EL VELO SAGRADO

–¿Y qué hay detrás del biombo que mi mirada
/veda?
–¡Oh, hijo mío, lo que tus ojos quieran ver!
[112].

En el primero se establece el paralelo por el uso del vocativo, por la reiteración de los dos términos al final del primer verso (*retratos, retratos*) y el principio del primero (*Discípulo, discípulo*), y por el contraste contenidista (*grandezas-simples, retratos-caricaturas*) que existe entre ellos. En el segundo, además de la construcción elocutiva, también los une el contraste de contenido (*veda-quieran*).

«Deshojando un crisantemo», uno de los pareados mejor conseguidos, llama la atención al poseer un fondo semántico paralelo y complementario a través del contraste:

*Aguas mansas arriba, fondos turbios esconden.
Bajo alas de seda acechar pueden garras*
[111].

En cada verso hay una oposición entre la apariencia y la realidad y, por ello, se establece un paralelismo sintáctico (sustantivo + adjetivo) entre *aguas mansas* y *fondos turbios*, dos construcciones idénticas por la forma y contrarias por el sentido. Ambos versos, como es frecuente en todos, presentan un hipébaton: en el primero, el verbo se encuentra al final; en el segundo, se produce un ordenamiento prácticamente inverso. Pero hay más: todos los

sustantivos carecen de artículo, y en el primer verso existe una cadena de contraste fónico (*aguas, mansas, arriba / fondos, turbios, esconden*), donde en el primer sintagma hay una ausencia de vocales graves –también llamadas oscuras– mientras que en el segundo hay una presencia de ellas acentuadas; esa estructura fónica se reproduce prácticamente en el segundo verso del dístico por la frecuencia de la /a/ y la /s/ en el primer sintagma y la vibrante /r/ en el segundo.

El contraste complementario (¿*yin* y *yang*?) también define estos dos dísticos que siguen, aunque de forma diferente.

En «Tableta de un santo cráneo» («¡Tanto adoró Yin Hsí, santo tanto adoró, / que su mente se hinchó en Divina Vaciedad!»), la reiteración en el primer verso crea el esquema vocálico /áoaoá ii áoáaoó/, lo cual establece un contraste entre las vocales agudas /ii/ y las combinaciones /ao/ anteriores y posteriores; en el segundo verso, el contraste es de sentido entre *hincharse* y *vaciedad*. Así, a través de contrastes fónico y de sentido, el primer verso se erige como causa y el segundo como consecuencia. Pero el paralelismo mayor surge de las estructuras métricas de los versos: ambos son alejandrinos con los cuatro hemistiquios terminados en pie silábico agudo (6+1 / 6+1).

En el otro dístico, «Tableta de un elegido», el contraste de contenido se produce entre los dos versos («Del cieno y sangre supo, la uña fue de un dragón / Pero en el bronce hoy duerme, fénix albo, entre pétalos»); el primer verso es violento, dinámico, pero pesado, mientras que el segundo es delicado y estático, permanente, para marcar así el contraste entre pasado y presente-futuro. Si se realiza un análisis rítmico, se descubre que ambos versos tienen la misma cláusula rítmica (dos trocaicas en el primer hemistiquio y una trocaica y una dactílica en

el segundo), con lo cual queda establecido el paralelismo.

Finalmente, no puedo dejar de mencionar, por su carácter epigramático que tanto hace recordar ciertos epitafios, el último dístico:

TÚMULO SIN TABLETA:

*Li Kuan Wong fue el rumor... Su boca el mal
/sembró...*

*Sobre su santo túmulo solo cuelga una
/lengua.*

Independientemente de la excelente combinación de metonimias y metáfora (primera, segunda y tercera oraciones y predicado de la segunda), llaman la atención las eufonías paralelas que se establecen. En el primer verso, esta eufonía se basa en la /o/ acentuada (*Wong, rumor, boca, sembró*); el enlace con el segundo se produce con la aliteración de la /s/ y el grupo /br/ (*sembró / sobre*), para luego alcanzar el desenlace en una eufonía vocálica y consonántica (*cuelga-una-lengua*).

Una manera más tradicional de concebir los pareados, de acuerdo con el modelo castellano, se encuentra en «Por la alameda de Bambú». La ruptura con este modelo consiste en la rima asonante. Tiene un epígrafe humorístico como saeta a algún escritor de la época: «A Yen Shih Ku, gran mandarín letrado, por la diminuta calabaza que me obsequiara dadivosamente en el Festival del dios de la Cocina».

Es un poema sonriente, con tres estampas rurales que ofrecen una imagen placentera de la vida y de la naturaleza. El sujeto lírico es el discípulo, quien goza viendo al Maestro en su asno, recorriendo arrozales y probando las frutas jugosas, aunque él mismo no encuentre cómo menguar el hambre. Este

poema, en sus tres jornadas, está compuesto por dísticos alejandrinos de rima asonante.

*Un sol de oro sonrío. Fresca está la mañana.
De su sueño de jade despiertan las montañas.*

*Por el campo paseamos: Yuan Pei Fu en su
/jumento;
yo a pie tras de su asno, también feliz,
/corriendo... [121].*

«En un puente del Liao», el noveno poema del volumen, presenta una forma más compleja. Esta denuncia de las consecuencias de la guerra contiene un diálogo resuelto en forma de dísticos alejandrinos, donde cada uno de ellos denota el habla del Maestro o del discípulo. La musicalidad del diálogo, sin embargo, descansa en la similar rima asonante al final de cada dístico (-B, -B, -B...):

*–Maestro, pródiga este año ha de ser la
/cosecha.
Ya vienen los labriegos, al hombro las azadas.*

*–Hijo mío, ni mijo sembrarán estas gentes;
En fosas dejarán sus huesos y esperanzas [47].*

Al final, un serventesio concluye el diálogo de manera irónica:

*En un puente de Liao discípulo y Maestro
Miraban el humano tumulto que pasaba.
Abajo, en la corriente, peces de mil colores
Sin ver nada, felices, como flechas saltaban
[50].*

Cada uno de los dísticos posee una unidad de sentido, y al encontrarse encadenados entre ellos

por la rima, se consolida el plano semántico general del poema. La sentencia final solo es posible a través del contraste que se produce entre el significado de los dos dísticos que tejen el serventesio. Este encadenamiento de idéntica rima (-A-A) en versos pares remite a la construcción similar de una cuarteta china (-b-b). En esa poesía, la cuarteta cobra una importancia particular porque su origen es la unión de dos pareados.

Un poema clásico chino estructurado por un número determinado de cuartetas conserva la misma rima en los versos pares a través de toda su extensión, mientras que nunca la rima puede recaer en los versos impares (con la rara excepción del primer verso). Aun cuando las estrofas de «En un puente del Liao» son dísticos y no cuartetas, la composición tiene el aroma de un *shi* clásico.²¹

Serventesios alejandrinos de rima asonante son utilizados para abrir o cerrar un poema, como en «El junco de Tin Fan Cheng» y en «Fan Chih y el buda de dos caras». El primero se inicia con un cuarteto:

*Orgullosa del viento que propicio hoy le sopla,
En su dorado junco feliz Fan Cheng navega.
Las loas y el sahumerio perfuman su áurea
/barca;
Canciones de lisonjas en torno suyo vuelan
[89].*

Y luego el poema se desarrolla en alejandrinos libres hasta culminar en un último verso que encierra una moraleja: «Ti Fan Cheng, sé prudente: la dicha es breve, y pasa».

21 El *shi* es un poema formado por cuartetos en los cuales riman los versos pares; si se produce un cambio de rima, se muda de estrofa.

El cuerpo de la composición está dedicado a exponer las miserias morales del personaje: la enemistad, la soberbia, las ínfulas de grandeza, de modo que el cuarteto inicial estampa una imagen de bienaventuranza que luego la vida puede mudar.

Aunque también proporciona una escena significativa, otra es la función del cuarteto al final del poema. En «Fan Chih y el buda de dos caras», el personaje, cuando es observado por otros, pide pobreza y humildad a Buda, pero, a solas, busca la otra del dios bifronte y clama por goces mundanos, honores y opulencia. El poema termina:

*Con desgarrada súplica Fan Chih, el incorrupto,
ante la opuesta cara del dios así se amarga.
Y el Buda que del mundo tantos misterios sabe,
acaricia su ombligo, le oye, sonrío... y calla* [96].

Donde las estrofas de cuatro versos alcanzan su máximo esplendor es en las «canciones». Serventesios memorables se encuentran en los textos primero y tercero de «Tres canciones junto al río Pien», tríplico que guarda significaciones trascendentes.

Como en Occidente, en China la poesía surgió unida a la música, y luego, en la era llamada clásica, varias son las formas que identifican esta conjunción: el *Ci* (poesía cantada) posee una modalidad sobresaliente en el *Chucí*, de la época de Chuang Tsé, también conocida como Canción del Sur o Canción de Chu, que es de origen popular y está relacionada con los rituales, mitos y leyendas. El *Qu*, poesía cantada del teatro en la dinastía Yuan, posee dos categorías: el *zaju*, ópera cantada, y el *sanqu*, que nació del teatro y se convirtió en un género independiente para referirse a paisajes, el amor, la soledad, la sencilla vida cotidiana. Esta última modalidad se divide, a su vez, en el *xiaoling* y

en el *taoqui*; el primero es un poema cantado, breve, caracterizado por su sencillez y naturalidad, cercano al coloquio, mientras que el *taoqui* denomina una serie de *xiaoling* con un mismo tema. He dejado para último el *yuefu*,²² poema escrito para ser cantado o a imitación de textos de canciones. El poeta Tu Fu fue un renovador de esta forma. Poemas de *El ciruelo...*, marcados como *canciones*, tienen el mismo aire.

«Tres canciones junto al río Pien» constituye un ejemplo elocuente por unir, en tres piezas, textos que remedan aquellas composiciones.

El tríplico comienza con un pareado que modela las expectativas del lector: «Para el sabio Maestro que otro invierno ha cumplido / junto al Pien rumoroso tres canciones escribo». Seguidamente, «El jarrón de los Tang», compuesto por seis cuartetos alejandrinos con idéntica rima asonante (ABCB, DBEB...) con un estribillo al final de cada cuarteto que marca la musicalidad de todo el texto. Dice el primero:

*Del tiempo de los Tang, como un tul, delicado,
de frágil porcelana un bello jarrón tengo.*

22 El término *yuefu* designaba al inicio un organismo, la Oficina de la Música, que el emperador Wu de la dinastía Han, en el año 117 a.n.e., estableció para coleccionar las canciones populares procedentes de todas las localidades del país y para reglamentar la música cortesana. El *yuefu* luego denominó un estilo literario: los poemas escritos para ser cantados o escritos a imitación de las canciones, bien sean creaciones originales acompañadas de música, poemas escritos sobre melodías existentes de las que toman el título, el tema y el ritmo, y que podían ser cantados, o bien poemas que retoman el tema y ciertas características formales, pero que no estaban destinados a ser cantados y que no siguen las reglas musicales del ritmo. Por su frescura y vitalidad, el *yuefu* influyó en el desarrollo de la poesía.

*El iris de un celaje le prestó transparencia,
el mar en su canción le dio infinito acento.
¡Del tiempo de los Tang un bello jarrón tengo!*
[139].

El poema describe las escenas de la China milenaria grabadas en un jarrón, objeto de gran valor en la cultura china por la fusión de artesanía y arte, y por el simbolismo que encierran las decoraciones.

Si nos detenemos en cada una de estas escenas y en el conjunto, se asiste a una síntesis de la cultura basada en la Gran Tríada Cielo-Tierra-Hombre (*Tien-ti-jen*), fundamento de la poesía y de todo el pensamiento taoísta. Este jarrón es de los Tang, de esa dinastía, período en el cual se consolidó la cultura china.

Según el taoísmo, los miembros de esta tríada representan los reinos del universo, donde se lleva a cabo la creación y las transformaciones; son los tres poderes. El cielo representa la energía creativa, engendradora (*yang*); la tierra concibe y recibe esas energías (*yin*); y el hombre es quien transforma las energías provenientes del cielo y de la tierra (*yin-yang*), de ahí que el ser humano ocupe una posición central entre el cielo y la tierra. La Gran Tríada es la manifestación del Tao o el sentido del universo.²³

En cada estrofa del poema se clarifica el simbolismo. En la primera, ya citada, «iris de un celaje» y «mar» remiten a los dos planos de la naturaleza (cielo y planeta Tierra) que luego se explicitarán en la estrofa siguiente:

23 Ver François Cheng: ob. cit. (en n. 15). También René Guénon: *La Gran Tríada*, en <http://eruijf.combiblioteca.martinistasrene_guenonrene_la_gran_triado.pdf> (consulta: 15 de marzo de 2013).

*Con kaolín de Szechuén se modeló su carne,
dándole el más etéreo fulgor que tiene el cielo.
Una gota de luna dióle su iridiscencia,
y el volcán de Suchán en soplo ardiente el
/fuego.
¡Del tiempo de los Tang un bello jarrón tengo!*

«Kaolín», «carne», «etéreo», «fulgor», «cielo» conforman los pares que denotan ambos planos, mientras que en los versos tercero y cuarto «luna», «iridiscencia», «volcán» y «fuego» cierran el paralelismo complementario con los dos primeros.

La tercera estrofa, al nombrar pintores y poetas de la cultura Tang, a los cuales ya me he referido, funciona metonímicamente para abarcar toda la cultura:

*De Wang Wei y Taotzu evoca los pinceles.
De Li Po y Tu Fu la música de un verso.
La gracia de su forma palpita solo al tacto,
igual que de una núbil doncella el tibio seno.
¡Del tiempo de los Tang un bello jarrón tengo!*

Mientras que en la cuarta estrofa se vuelven a reiterar los pares cielo-tierra, pero ahora se introduce, de manera explícita, al hombre y a la creación artística:

*No sé qué artista anónimo lo decoró
/armonioso,
grabándole en sus horas de febriles ensueños
un paisaje de azules colinas donde un río
copia en su transparencia de un fénix alto
/el vuelo.
¡Del tiempo de los Tang un bello jarrón tengo!*

Ya la Gran Tríada se ha completado con la presencia del artista, capaz de unir y transformar cielo y tierra: el artista pinta un paisaje de azules colinas

donde un río refleja en sus aguas el alto vuelo de un fénix. El sentido de esta imagen se ratifica en la estrofa siguiente:

*Sobre el esmalte y oro que corren por sus flancos
florece en la tarde las ramas de un ciruelo,
bajo del cual pulsando el kin cinco doncellas
ven pasar melancólicas crepúsculos y sueños.
¡Del tiempo de los Tang un bello jarrón tengo!*

La estrofa final culmina el sentido del poema y despierta significados diversos:

*Pero lo que ilumina con más amor mi alma
en ese jarrón frágil que oculto al mundo tengo,
es un risueño infante que en cielo de tormenta
subiendo una montaña su flauta toca al viento!
¡Del tiempo de los Tang un bello jarrón tengo!*
[141].

El hombre, el artista (el risueño infante flautista), un cielo (cielo, viento) y tierra (montaña) con su creación; el artista que en la desventura o en la adversidad (cielo de tormenta) se sobrepone a todo ello (subiendo una montaña) y es capaz de crear belleza (su flauta toca al viento). Es el poeta quien, con su creación, transforma el universo y le otorga un nuevo orden.

La segunda canción, «Las Tres Doncellas de Kang Nan», posee un sentido distinto. Comienza con un pareado de versos dodecasílabos, raramente utilizados por el poeta, que configuran la escena:

*Vistiendo flotantes túnicas de gasa,
bajo blanca luna tres doncellas pasan.*

A continuación, el sujeto poemático lanza un requebro a los ojos de la primera, a la boca de la

segunda y a los senos de la tercera en una suerte de coplas compuestas por dodecasílabos y hexasílabos de rima asonante. Termina con otro pareado referido a la última doncella:

*Pero cuando espero sin velo mirarla
se oculta la luna... y en la noche pasa.*

La textura de esta *canción* es diferente a «El jarrón de los Tang»; resulta más grácil, fresca, ligera, con una sintaxis cercana al coloquio y su atmósfera es más cortesana, como una especie de *xiaoling*, que sirve de transición al último poema del tríptico, «La flauta rota», uno de los poemas más bellos y delicados del libro, compuesto por cinco cuartetos de perfectos alejandrinos, con rima asonante del segundo y cuarto versos (-A-A). Vale la pena citarlo completo:

LA FLAUTA ROTA

*En el Tai Shan sagrado florecía el cerezo.
Bajo su copa en flor yo tocaba mi flauta.
Por el blanco sendero que llevaba a la aldea,
llena de luz de tarde se acercó una muchacha.*

*—¡Tardan en madurar los frutos del cerezo!
exclamó ella, lánguida, demorando su marcha.
Su voz llenó mi oído de celeste armonía...
Pero pastor de sueños yo soñaba en mi flauta.*

*—¡Ah, si alcanzar pudieran mis manos al
/cerezo!
En su agitado seno la sangre palpitaba.
Pero en la tarde plácida, armoniosa de trinos,
bajo el cerezo en flor yo cantaba en la flauta.*

*—¿No probaremos juntos el fruto del cerezo?—
Llena de luz de tarde suspiró la muchacha.*

*Su voluptuoso aliento embrujó mis sentidos...
y por probar del fruto dejé caer mi flauta.*

*Y cuando ya en la noche, del fruto del cerezo
grávido el tibio seno se alejó la muchacha,
su boca enfloraba de canciones la senda...
y en el polvo quedaba sollozante mi flauta
[143].*

El primer cuarteto introduce directamente la palabra del sujeto lírico para narrar una experiencia: debajo de un cerezo florecido tocaba su flauta cuando llegó una muchacha «llena de luz de tarde». A continuación, poco a poco lo seduce la languidez de la joven, su voz que poseía una «celeste armonía», un «voluptuoso aliento», a pesar de que él, «pastor de sueños», soñaba con su flauta.

La tensión del poema se produce por la confrontación de dos campos semánticos encontrados: la muchacha y la flauta. Hasta tal punto se evidencian, que los últimos cuartetos conforman la rima reiterando los términos «muchacha» y «flauta», pero en una secuencia contraria a como aparecen en el primer cuarteto («flauta» – «muchacha»).

La relación sexual está eludida, como sucede en toda la tradición de la poesía china clásica.

«La flauta rota» tiene la peculiaridad, como puede apreciarse, de finalizar el primer verso de cada estrofa con «cerezo», lo cual enmarca el texto y le otorga un sentido global.

En la cultura china, la flor del cerezo simboliza la fugacidad de la vida, pues su duración es breve, pero también representa el poder de la belleza femenina y el dominio del amor. La flauta, por su parte, tradicionalmente indica paz y estabilidad; es un remedio para alejar la energía negativa (*shar chi*) y realzar la positiva (*chi*).

Teniendo en cuenta estos significados y los dos polos en tensión (muchacha / flauta), puede concluirse que el poema censura el abandono del arte y su permanente goce, así como los sueños, por el instante placentero efímero; de lo trascendente por lo perecedero. Hay un refrán chino que dice: «*Hong yan huo sui*», cuya traducción literal es: «Las mujeres bonitas son aguas escabrosas».

Otros poemas aparecen como canciones en *El ciruelo...*, entre ellos «El anciano de la puerta del tiempo», «Canción para dos agonías» y «El abanico de las mil joyas».

El primero otorga la voz a un anciano que guarda la amistad como única fortuna, en estrofas que van desde cuatro versos –formando cuartetos de rima asonante en los segundos y cuartos– hasta estrofas de seis y ocho alejandrinos de rimas irregulares; el segundo está conformado por estrofas, versos y rimas irregulares para lamentar la suerte de quien, habiéndolo tenido todo, hoy no tiene nada. Estos dos primeros poemas-canciones hacen recordar los *yuefu*.

«El abanico de las mil joyas» se diferencia de los anteriores no solo por su métrica, tono y ritmo, sino también por su composición estrófica y su sentido. Comienza con un terceto de dodecasílabos monorrimo asonante en el cual el Maestro le pide al discípulo que cante («Una canción canta, discípulo amado, / que en sus alas traiga el sueño a mis párpados... / Yo tomo mi *kin* y en voz baja canto...»). A partir de este preámbulo, en estrofas de estructuración irregular de dodecasílabos y hexasílabos mayormente blancos, de rara hechura en *El ciruelo...*, se presentan cuatro escenas dialogadas en las que la regia Princesa de las Vanas Nubes ofrece túnica, sandalias perladas, palacio y reino a un joven para que la despose. Él, evadiendo el compromiso, primero le dice que será en la primavera:

–Si me desposaras te haría una túnica
con las cabelleras de mis cien esclavas.
–Oh hermosa princesa:
cuando con sus cestas de luz y de nidos
Primavera venga!

Luego le promete que será en el verano, más tarde en otoño, para concluir:

«No será en verano,
no cuando el otoño con sus arpas cante,
no será en invierno...
ni en la primavera!»

*El Maestro entreaire sus ojos lejanos.
Mírame, sonrío...
Y el ala del sueño sus pupilas cierra.*

Resulta una canción ligera, «de salón», como lo es «Las Tres Doncellas de Kang Nan», también en dodecasílabos, pero la presencia de los diálogos entre la princesa y el joven dota al poema de un aire semejante al género llamado «Canción de la montaña», de la etnia *zhuang*, cuya principal intérprete fue Liu Sanjie, considerada como la «diosa cantante» en la dinastía Tang, según la leyenda.²⁴ También el subtexto de este poema pudiera ser: «*Hong yan huo sui*».

Tercetos de rima asonantada, como el inicio del poema anterior, también aparecen en otros poemas de *El ciruelo*... Los más notables tercetos se encuentran en «Tres epístolas» (del discípulo al Maestro): «El ciruelo florece», «La rasura de las trenzas y las barbas» y «Noche de las espadas». Son treinta y siete tercetos con rima asonante en

24 Debo esta referencia a Lin Gai, estudiosa china de la cultura de su país y de Cuba.

el primer y el tercer versos (ABA, CDC...). En la primera y la última epístolas, de versos alejandrinos, los dos tercetos finales entrelazan sus rimas en una suerte de sextina asonante (ABABAB), mientras que la segunda, compuesta por endecasílabos, concluye con un cuarteto asonante (ABBA). El uso del terceto asonantado ofrece a estos textos una fluidez particular. Las «Tres epístolas», escritas por el joven aprendiz, anteceden al último poema del libro, «Yuan Pei Fu despide a su discípulo», estructurado a partir de la perspectiva y voz del Maestro, por lo que se pudiera decir que estos tercetos finales ofrecen la visión y el discurso que han fraguado en el educando luego de su periplo social.

Pero en la poesía clásica china no existe la estrofa de tres versos; recuérdese que su unidad fundamental es el pareado, y a partir de ahí se generan, por multiplicación, las otras estructuras. Entonces, ¿por qué en estos poemas, donde madura la visión del discípulo, se usa el terceto?

«El ciruelo florece» está compuesto por catorce tercetos de versos alejandrinos que se encadenan en parejas con rima asonante (ABA, CBC, DED, FEF...), y termina en dos tercetos –no en un serventesio, como suele hacer la tradición para que no quede un verso suelto (ABA, BCBC)–, perfectamente encadenados como una sextina asonante tipográficamente separada en dos estrofas:

*Mas yo espero que un día, Maestro venerado, A
mi pincel perezoso menos torpe se muestre B
y pueda alada, lírica, trazar feliz mi mano A*

*conceptos que a tu oído cosas más bellas
/lleven. B*

*Pues henchido de sabia, maduro por los años, A
aunque en tardío brote mi ciruelo florece B
[155].*

Este último terceto reseña la experiencia acumulada y la perspectiva definida por el discípulo luego de todas las vicisitudes sociales observadas y padecidas. El verso final dialoga, de algún modo, con el título de todo el poemario, solo que se refiere al ciruelo florecido. La flor del ciruelo es un símbolo de perseverancia y resistencia frente a la adversidad, pues brota en las condiciones más desfavorables del invierno; incluso, por esta razón, se la asocia a la propia cultura china en su perenne renacer.

En el poema se reitera una nota satírica, irónica, que no ha faltado a través de todo el libro. En poemas anteriores, las mordaces observaciones del discípulo se centraban mayormente en las condiciones contextuales y solamente de manera indirecta y matizada incluían al Maestro (como en «Por la alameda de bambú» y en «Dos quejas»), pero ahora ya no es la queja del infante desconcertado, sino de quien ha alcanzado una amorosa comprensión. Le dice el discípulo al Maestro:

*Lejos aquellos tiempos que en soñar ilusorio
un cielo predicabas... ¿Qué mal o bien tú
/hacías?
¡Ah, quién sabe Maestro el destino de todo!
Sin embargo, gran bonzo, bien que hicieras,
/o males,
¿qué importa si diverso destino es cada vida?
¡Mientras otros huesaron, oh Sabio, tú
/engordaste!
[...]
¿Y qué mal si dejaste por rasa arcilla el cielo?
Abnegado en la santa beatitud de tu prédica,
si hoy tu estómago ríe... ¡nadie sabe a qué
/precio! [154].*

«La rasura de las trenzas y las barbas», la segunda epístola, usa el mismo tipo de encadena-

miento, pero con versos endecasílabos. Aparentemente resulta un poema que describe, con humor, escenas absurdas en las cuales los individuos se han hecho cortar las coletas y afeitarse. El discípulo, descorazonado, narra al Maestro lo que acontece:

*En la Corte de Ching ya no hay coletas.
Maestro, triste mi pincel solloza.
Ya no lucen los hombres largas trenzas [156].*

Sin embargo, el texto se nutre de la historia de la China de los primeros años del siglo xx, cuando la caída de la dinastía manchú Qing (Ching) (1644-1912) y el triunfo de la revolución republicana. Con la instauración del poder manchú en el siglo xvii, los varones adultos debían llevar el *bian-zi* o trenza larga como señal de sumisión, y así fue durante más de dos siglos y medio; de ahí la coleta que caracteriza la imagen tradicional del chino en los grabados de época. Así, el poema pudiera apuntar a este cambio social en China, pero, de acuerdo con la lectura que propone la última epístola, «Noche de las espadas», como fijación del signo de todo el libro –lo cual ratifica el pincel sollozante del discípulo–, las imágenes creadas consiguen ser una alegoría a las mutaciones políticas (cambios de valores, oportunismos, rendición ante el poder entronizado) después de la frustración de la Revolución del Treinta.

Culmina el poema un cuarteto y no un serventesio, como usualmente ocurre en la tradición hispánica:

*Y en la Corte de Ching ahora no hay barba. A
Todo varón de pelo está desnudo. B
Solo el Hijo Celeste hoy ve con júbilo B
brillar su ombligo entre espesura santa [157]. A*

La tercera epístola, «Noche de las espadas», vuelve a usar el alejandrino con rima asonante entre el primero y el tercer versos, pero el segundo es un verso blanco. Son tercetos que rehúsan el encadenamiento (A-A, B-B...), mientras el poema concluye con dos tercetos perfectamente bien encadenados (ABA, BAB) o, por su presentación tipográfica, con una sextina asonante:

<i>Yuan Pei Fu, largo he sido, mas ya pongo</i>	
<i>/silencio...</i>	A
<i>¿Son dulces tus melones? ¿grandes tus</i>	
<i>/calabazas?</i>	B
<i>¿hay truchas en tu río? ¿gallina en tu</i>	
<i>/caldero?...</i>	A
<i>¡Cuánto cuesta en la vida alcanzar dicha</i>	
<i>/tanta!</i>	B
<i>¡Feliz tú que sin culpas, de austera vida</i>	
<i>/ejemplo,</i>	A
<i>hoy puedes ver tus naves bogar en la</i>	
<i>/abundancia!</i>	B

El discípulo ofrece un diagnóstico al Maestro de la inestable situación social existente a través de la narración de sucesos cotidianos («Contarte además quiero sucesos cotidianos, / no por diarios, corrientes, acaso intrascendentes; / si son intrascendentes es porque son a diario»), con el fin último de condenar la voluble conducta humana:

¡Cuán mudable la suerte! ¡Oh existencia
/insegura!
¡Solo el correr de un día y cuánto rumbo incierto!
¡Cuán cambiantes los hombres en la varia
/fortuna! [160]

En «Noche de las espadas» aparece una nota que reproduce Pedroso al frente de la edición de

Bolsilibros Unión en 1975, veinte años después de la edición príncipe, en lugar del prólogo que entonces apareciera:

[...] no sabemos cuándo ni en qué circunstancias fueron escritos los poemas que integran este volumen. No obstante sus coletas y túnicas mandarinescas y la amarilla atmósfera mongólica [sic] en que personajes y acontecimientos se desenvuelven, quizá no esté de más insistir en que cualquier similitud que alguien pudiera ver entre estos hechos y el mundo actual que nos rodea es simplemente poética coincidencia, producto acaso de la universalidad con que salvando espacio y tiempo parecidos sucesos y figuras se producen en la vida.²⁵

Queda así asentada la alegoría.

Pero, ¿por qué en tercetos? Como se sabe, el terceto (*terza rima*), de manera encadenada (ABA, BCB...), fue inmortalizado por Dante Alighieri en su *Divina comedia*; posteriormente fue utilizado por Petrarca en *Los triunfos*, y pasó a la poesía en lengua española de manos de Juan Boscán y Garcilaso de la Vega en la primera mitad del siglo XVI; fue entonces la estrofa elegida para la epístola, la elegía y también para la sátira. Existen otras fórmulas combinatorias y, aunque el metro favorito era el endecasílabo, en general se define como una estructura estrófica de versos de arte mayor.

Regino Pedroso en «Tres epístolas» hace gala de su maestría al emplear distintas maneras del terceto en epístolas de tono satírico en las cuales funde dos universos para ratificar sus referencias contextuales.

25 Ob. cit. (en n. 1), p. 180.

Además, si tomamos en cuenta que *El ciruelo de Yuan Pei Fu* tiene una hechura alegórica como la obra de Dante, que el maestro y el discípulo también son personajes estructuradores de la experiencia, que el viaje es un tópico fundamental del texto, que los diferentes círculos que integran la *Divina comedia* ofrecen un diagnóstico de la sociedad a través de la observación del discípulo, que el tres (símbolo de la Trinidad), el diez (la perfección) y sus múltiplos articulan toda la obra italiana, y que *El ciruelo...* está integrado por sesenta poemas, no puedo alejar la sospecha de las relaciones intertextuales que pudieran existir como una manera de anclar el poemario en la tradición occidental, contexto en el que se sitúa el objeto del dictamen, a no ser que sea solo una «poética coincidencia».

El poema que concluye la travesía es una composición poliestrófica: «Yuan Pei Fu despide a su discípulo», cuyo sujeto lírico es el Maestro y su interlocutor virtual es el discípulo. Este monólogo de Yuan Pei Fu anuncia una doble despedida: la del Maestro, quien está llegando al final de su vida, y la del discípulo, que ya ha arribado a la adultez y ha de andar solo porque únicamente así culminará su aprendizaje:

*Has crecido, has amado, has soñado y vivido;
mas tu fruto de vida es todavía amargo:
porque el fruto más dulce no lo da el árbol*

/joven,

sino aquel que rugoso ya ha florecido en años
[165].

[...]

*Mas el fruto maduro de la sabiduría
no es el que milagroso en huerto ajeno*

/alcanzas,

*sino aquel que en dolor del propio vivir nace.
Aunque un día sabrás que nunca nada sabes*
[167].

Estos dos cuartetos en alejandrinos asonantes, de diferente estructuración (ABCB y ABCC), sintetizan los principios filosóficos y pedagógicos del Maestro, cercanos al taoísmo, cuya finalidad estriba en el encuentro del *Camino del medio*.

Este concepto no solo se encuentra en las enseñanzas de Lao Tsé, sino también en las de Confucio (desarrollado en la corriente denominada «neoconfucianismo»), y las de Buda (sobre todo en el *Budismo Theravada*, en el cual es la vía hacia el *Nirvana*). Pero en *El ciruelo...*, volumen poético y no filosófico, las enseñanzas del Maestro para mostrar el *camino* –manera de transitar por la vida–, pueden encontrarse estos rastros de taoísmo asociados a huellas del epicureísmo.

La noción taoísta de *Camino del medio* (Dao) resulta de la búsqueda de la armonía entre el *yin* y el *yang*, el alejamiento de los extremos y el acatamiento del libre curso natural de las cosas y fenómenos de la realidad, de una ley eterna innumerable («El Tao que puede ser expresado no es el verdadero Tao», dice el *Tao Te King*) del cambio y del devenir. El Tao implica la no-acción (la meditación: *wu wei*), la contemplación frente a las mutaciones de la realidad, donde todo progreso implica un retorno. Por su parte, el epicureísmo procura la búsqueda del placer, físico y espiritual, y el rechazo del dolor para la consecución de la ataraxia.

Si se toman algunos versos de *El ciruelo...* y se confrontan con momentos del *Tao Te King*, se verán las posibles relaciones de sentido. Tomemos algunos ejemplos. Dice el Maestro en los versos 39 al 43:

*ámalo todo y nada odies, nada te asombre.
que en toda dicha hay pena,
que en toda risa hay lágrimas,*

*y en todo lo creado, junto a la gris arcilla
hay también lo divino.*

Dice el *Tao* en su versículo 2:

Cuando las personas llegan a saber lo que es bello, aparece también la noción de lo feo. Cuando llegan a saber lo que es bueno, aparece también la noción de lo malo. De esta manera existencia e inexistencia, lo difícil y lo fácil, lo largo y lo corto, lo alto y lo bajo permiten conocer mutuamente lo uno y lo otro. Los diferentes sonidos, uniéndose, crean la armonía. De la misma manera, lo anterior y lo siguiente van uno tras otro armoniosamente.²⁶

En el versículo 28 advierte: «¡Estando en el bien, no te olvides de la existencia del mal!»; en el 69: «¡No hay peor desgracia que odiar al enemigo!», y en el 42: «En cierto tiempo, Uno salió de Tao y llevó consigo a Otros Dos. Aquellos Dos llevaron a Otros Tres. Y todos Ellos comenzaron a crear las diversas formas de vida en el planeta. Todas estas criaturas se subdividen en los pares de opuestos, *yin* y *yang*, y se llenan de la energía *chi*».

Dice el versículo 45: «Nada tanto te inquiete que tu paz dulce amargue», mientras que el 44 predica: «Conoce la medida y evitarás los fracasos. Conoce los límites y no habrá riesgo. ¡Así pasarás la vida en tranquilidad, sin angustia!».

Los versos 48 y 49 de *El ciruelo...* aconsejan: «Mientras más logra el hombre más parco se hace en dones / nunca más rico se es que pobre de ri-

quezas...», lo cual está en correlación con el 22 del *Tao*: «Contentándote con poco, lograrás mucho. Persiguiendo mucho, te desviarás del camino», y el 44: «¿Qué es más valioso, la vida o la riqueza? ¿Qué es más fácil de soportar, una ganancia o una pérdida? Cuando las personas buscan acumular muchas cosas innecesarias, se empobrecen espiritualmente. Mucho acumulas, mucho perderás».

Se puede continuar indagando con estos engarces y se encontrarán numerosos, pero finalmente quiero resaltar uno por el parecido de los símiles. Dicen los versos 50 al 55:

*Y sé humilde, hijo mío, sin inútil orgullo;
la humildad da la dicha.
Sé como esas piedras de los ríos
que cantan al saltar en la corriente,
pulidas, lisas, llanas
de tanto naufragar, rodando siempre.*

El *Tao*, en su versículo 39 manifiesta: «¡No te consideres como un jaspe precioso! ¡Sé sencillo como una piedra común!».

Como el *Tao*, «Yuan Pei Fu despide a su discípulo» exhorta a la cautela, a la prudencia, a la parquedad de palabras, al respeto a las leyes naturales, a la humildad. Indica también Confucio en las *Analectas*: «El hombre prudente es parco en el hablar pero activo en el obrar» y «Los cautos rara vez se equivocan».

Generalmente se soslaya un texto que aparece al final del libro como una suerte de epílogo: la «Ofrenda ancestral», que concluye el libro con una nota titulada «¡Oh, Yuan, Pei Fu! ¡Oh, discípulo!». Resulta un verdadero poema en prosa, a la manera de un *fu* chino, composición que surge en la dinastía Han (206 a.n.e. -22 d.n.e.), cuyo origen fueron las

²⁶ Todas las citas son tomadas de la versión al español realizada por Anton Teplyy de la edición de Vladimir Antonov, en <http://www.swami-center.org/es/text/tao_te_ching.html> (consulta: 28 de febrero de 2013).

Canciones de Chu. El primer fragmento de esta ofrenda puede servir de ejemplo:

Hasta aquí traducidos los borrosos manuscritos que dejara mi venerable antepasado. Doquiera duerman sus helados huesos, dénles sombra de paz las ramas florecidas de su amado ciruelo. Séanles también puras el agua, nutricia, cual la leche de nieve de la aurora en el temprano amanecer; vivificante el fuego, como la luz del astro que fecunda la tierra; perfumada la brisa, como en las noches tibias al florecer de los cerezos; frescas las rosas; armonioso el canto de las vírgenes; alto el vuelo de las aves; sereno y sonriente el juicio inseguro de los hombres; eterno y reposado el sueño... [173].

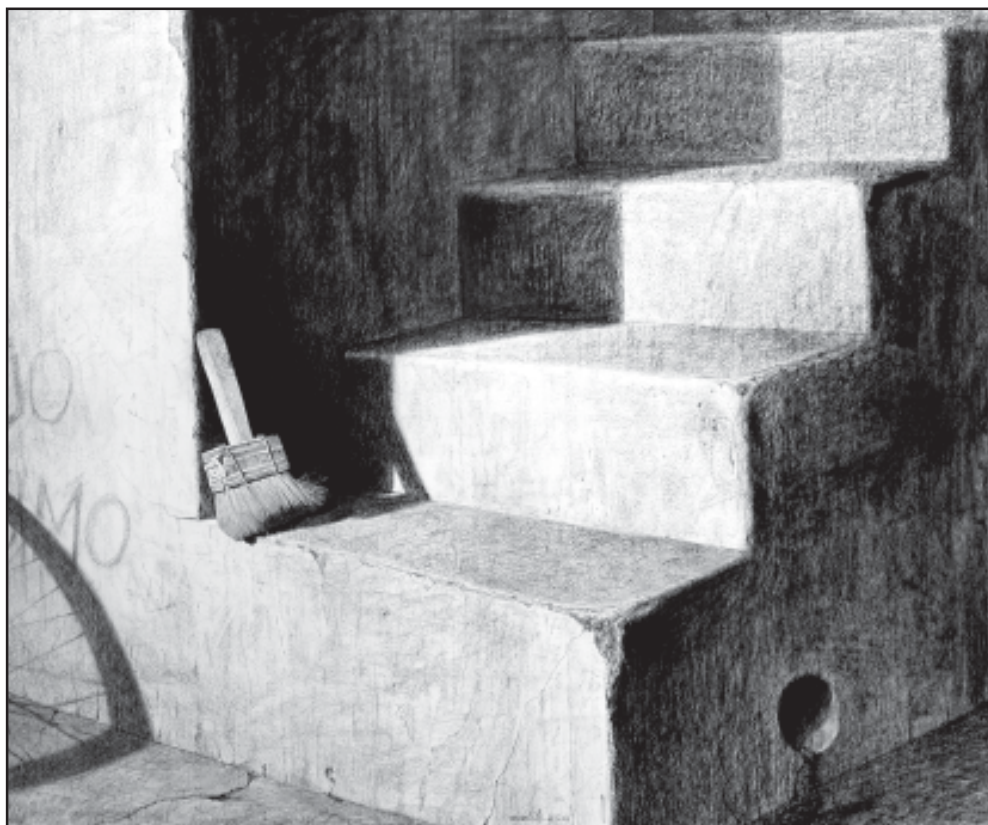
No solo hay un ritmo poemático en este segmento, susceptible de convertirlo en una silva libre, sino también cierto paralelismo en la secuencia de símiles y una topología cercana a la sensibilidad asiática.

Finalmente, ¿por qué el volumen se llama *El ciruelo de Yuan Pei Fu*?

En la cultura china, el ciruelo simboliza dignidad, fuerza vital y perseverancia. La flor del ciruelo surge al final del invierno y, deparando alegría, anuncia la primavera; es persistente en medio de la lluvia y la nieve; su fragancia lo inunda todo. Cuenta la leyenda que Lao Tsé nació debajo de un ciruelo y tuvo como primer nombre Li Er (orejas de ciruelo).

Ambos, Maestro y discípulo, viven al abrigo del ciruelo. Y Regino Pedroso también. **C**

Decoración de la ciudad inagotable, 2003, comprimido sobre arches, 110 x 130 cm



Vallejo entre nosotros*

Invitado por la embajada del Perú en Cuba a participar en esta Semana de la Cultura Peruana con un texto relativo a César Vallejo, el extraordinario poeta sobre quien he escrito en varias ocasiones, me ha parecido conveniente reparar en su presencia en Cuba. No es este, sin embargo, un trabajo exhaustivo, sino un simple señalamiento inevitablemente parcial que otro u otra, con más tiempo, podría completar o rectificar. En esta ocasión me he limitado, en general, a obras existentes en la biblioteca de la Casa de las Américas y a publicaciones periódicas sobre las cuales la Biblioteca Nacional José Martí dio a conocer útiles bibliografías.

Al parecer, el primer texto de Vallejo publicado en Cuba fue «Poesía nueva», incluido en *1927. revista de avance* (año 1, No. 9, agosto de 1927) con la siguiente «Nota de la redacción», presumiblemente escrita por Jorge Mañach o Juan Marinello:

1927 no ha conocido todavía la angustia de la falta de material inédito. Si alguna vez toma ideas y emociones de otros venerated, lo hace porque estima que aquellos deben tener su repercusión en Cuba. Así ahora con esta admirable página de César Vallejo, una de las cabezas más agudamente pensativas de la joven América nuestra. El siguiente ensayo se publicó en la fraterna revista *Amauta*, de Lima.

* Leído el 9 de julio de 2013 en el Centro Hispanoamericano de Cultura (La Habana), dentro de la Semana de la Cultura Peruana.

Por vez primera, cosa que 1927 pareció ignorar, el ensayo había visto la luz en *Favorables París Poema* (No. 1, París, julio de 1926), la revista que Vallejo publicó en aquella ciudad con Juan Larrea y no sobrepasó el segundo número. Uno no puede menos que preguntarse cómo habrán leído ese texto en 1927 los poetas de Cuba que incurrieron entonces en lo que Vallejo censuraba en aquellas palabras, que son estas:

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras «cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz band, telegrafía sin hilos», y, en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras. // Pero no hay que olvidar que esto no es poesía nueva, ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir «telégrafo sin hilos», a despertar nuevos templos nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, amplificando videncias y comprensiones, y densificando el amor; la inquietud entonces crece y se exaspera, y el soplo de la vida se aviva. Esta es la cultura verdadera que da el progreso; este es su único sentido estético, y no el de llenarnos la voz con palabras flamantes. Muchas veces un poema no dice «cinema» poseyendo, no obstante, la emoción cinematográfica, de manera oscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva. // En otras ocasiones el poeta apenas alcanza a cambiar hábilmente los nuevos materiales artísticos y logra así una imagen o un «rapport» más o menos hermo-

so y perfecto. En este caso, ya no se trata de una poesía nueva a base de palabras nuevas, como en el caso anterior, sino una poesía nueva a base de metáforas nuevas. Mas también en este caso hay error. En la poesía verdaderamente nueva pueden faltar imágenes y «rapports» nuevos –función esta de ingenio y no de genio–, pero el creador goza y padece allí una vida en que las nuevas relaciones y ritmos de las cosas se han hecho sangre, célula, algo, en fin, que ha sido incorporado vitalmente en la sensibilidad. // La poesía nueva a base de palabras o de metáforas nuevas se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su complicación y barroquismo. La poesía nueva, a base de sensibilidad nueva, es, al contrario, simple y humana, y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna.

Es innecesario recordar que los mencionados al final eran los caracteres de la poesía del propio Vallejo.

Los primeros poemas de Vallejo publicados en Cuba aparecieron en la revista de Manzanillo *Orto* (marzo de 1939). Se trató de «El pan nuestro» y «Los heraldos negros», tomados del inicial libro suyo, llamado como este último poema. *Orto* volvería a publicar poemas de Vallejo, siempre de *Los heraldos negros* (1919), en mayo de 1947 y en diciembre de 1954.

En 1942, en la revista *Espuela de Plata* (No. 4-5, noviembre-diciembre), aparecieron dos poemas suyos: «Palmas y guitarra» y «Sermón sobre la muerte», procedentes de sus *Poemas humanos* (1939). En dicha entrega vieron la luz también «Sonetos a César Vallejo», de Cintio Vitier (recogidos luego en su libro *Sedienta cita*, de 1943), quien acaso sugirió la inclusión en la revista de los poemas del peruano.

1944 fue un año particularmente feliz para la presencia de Vallejo en Cuba. Entonces Vitier publicó *Experiencia de la poesía* (La Habana, Ed. Ensayos), donde afirmó el entonces joven poeta:

Después de mi entrada en el transparente reino juanramoniano [...] los principales acontecimientos de mi formación poética [...] han sido las lecturas del libro de José Lezama Lima *Enemigo rumor*, y el hallazgo del poeta peruano César Vallejo. No intento aquí conciliar teóricamente a unas figuras tan distantes, que en mí ya se han amistado para siempre.

Y también:

Cuando hice el hallazgo, en un día inolvidable, del quemadísimo César Vallejo, comprendí como nunca, escanciado por él hasta el hueso natal de la vida, ese destino de oscuro, trágico salmista que al poeta auténtico, no obstante toda posible apariencia, lo empuña en lo más hondo. La persona, el símbolo espiritual y telúrico de Vallejo los he tenido presentes a través de estos apuntes, y a través de mi sueño desde entonces, como si encubrieran mi verdadero asunto. Y es que Vallejo, resumiendo en un fuego de increíble desnudez todo lo que es angustia y España en el mundo, intuyó y aceptó, con esa aciaga valentía suya, que la poesía es, si de veras se la afronta, carnal y literalmente, una cruz. Por eso la primera reacción que su vida y su obra nos deben provocar es de vergüenza, de lástima por el infame oficio y vanidad que se nos ha vuelto la palabra, de asco por la venial retórica que nos inunda. En esa cruz de la poesía (y Dios me libre de rebajarme ahora a la estúpida brillantez de un símil) supo agonizar y morir Vallejo apurando

hasta las heces el cáliz de la sed humana. [...] // Como veis, para mí Vallejo no es un poeta más o menos valioso: es antes que nada un hombre que reclama nuestro amor, sin duda el hombre supremo que en lo que va de siglo ha parido América.

Aquel 1944 *Gaceta del Caribe* (año 1, No. 5, julio) publicó poemas de Vallejo: «La rueda del hambriento» y «Hoy me gusta la vida mucho menos», de *Poemas humanos*, y «Pedro Rojas», de *España, aparta de mí este cáliz*. Además, dicha revista incluyó también un acertado «Perfil de César Vallejo» que le dedicara Ángel Augier y comienza así:

El perfil poético de César Vallejo es tan preciso y expresivo como el que de su fisonomía trazó el pulso mágico de Picasso: en viva piedra parece tallado, en piedra de perennidad. Si el dolor de su ancestro indígena le marcó el rostro severo dentro de su primer día de luz, la capacidad de sufrir –en ansia y en belleza– la angustia cotidiana del hombre, le fue plasmado a firmes golpes su semblante último, el mismo que estrenó en su primer día de sombra, cuando ya se cerró para siempre su mirada triste y profunda.

Y por último, la revista *Orígenes*, también en 1944 (año 1, No. 3, otoño), dio a conocer la hermosa «Carta a César Vallejo» que su autora, Fina García Marruz, recogió después en su libro *Las miradas perdidas* (1951) y transcribo parcialmente a continuación:

*César Vallejo, tu bastón, tus ojos,
tu madre, tu chaleco humilde y triste,
tus palabras de uso, gastadas noblemente
como una herramienta milenaria*

*que te han puesto en las manos,
como la herramienta tocada, sudada por
/el hombre,
agraviado de tanta lejanía, anónimo señor
/de la calle,
elegido a la fuerza, sepulturero, insomne,
calado hasta los huesos de trascendente
/llama,
de trigo servicial y de nativo llanto necesario,
César Vallejo, tu pan leído del cielo,
tu pan distinto de nostalgia,
tu cara parecida a «en fin», «después
/de todo»,
César Vallejo, del lado más terrible y más
/desnudo del mundo,
haces signos, previenes, nos preguntas
/la sangre,
nos preguntas el sueño y nos gritas
por qué te dan así tanto en el alma.*

*César Vallejo, tu voz cómo nos suena,
qué igual a tu persona inconfundible, a la
/incesante piedra
de tu siempre, a tu caer molido en tu esqueleto,
a tu caer sin fin hasta tu fondo
sin sobra y con arrugas,
a tu espoleada frente recorriendo
la tierra varonil de tu tristeza.
[...]
En esta hora que te escribo
todo sigue lo mismo, las nubes, las semanas,
ya ves, es increíble que todo siga tan lo mismo,
y si es verdad que pensar que hayas vivido
me alegra y duele a un tiempo,
sé que es solo un momento que pasará bien
/pronto,
pues apenas hay hora para vivir lo nuestro
/y decir:*

*aquí estamos, este es mi testimonio, esta es
/mi alma.*

*Siga el árbol y el hombre con su amargura
/a cuestras
y las sagradas letras del crepúsculo olviden
que apenas se ha perdido tu pobrecito traje
de esa tela tan triste que nos das para
/siempre.*

*Llueve largo el olvido,
tu pueblo está distante, trabajador, minero,
ya no llueve otra vez porque te acuerdes
cómo llovía antes, y está oscuro
tu domingo, la casa, el adiós.*

Este era el estado de la presencia de Vallejo en Cuba en vísperas de la Revolución. Se le había reconocido por su poesía superior, y también por su intensa religiosidad y su militancia comunista, como lo mostraron algunas de las revistas recientemente mencionadas.

A raíz del triunfo de la Revolución Cubana, según era de esperar, se incrementó entre nosotros el interés por Vallejo. En 1961 la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación publicó *España, aparta de mí este cáliz*, con grabados de Venturilli, y la revista de la Universidad Central de Las Villas, *Islas* (vol. 4, No. 1, septiembre-diciembre), una «Biografía mínima de Cesar Vallejo» con la siguiente nota editorial, debida sin duda a Samuel Feijoo: «Recogemos en estas páginas un largo fragmento de la biografía mínima del intenso poeta peruano realizada por su esposa Georgette como una contribución más al conocimiento de un hombre americano total». En dicha revista aparecieron en 1962 sendos trabajos de poetas hispanoamericanos dedicados a Vallejo: en el vol. 4, No. 2,

enero-junio, el del peruano Alejandro Romualdo –«César Vallejo sin misterios»–, y en el vol. 4, No. 5, julio-diciembre, el del ecuatoriano Jorge Enrique Adoum, escuetamente titulado «César Vallejo». Romualdo escribió:

En la batalla por la vida ganada al fin a fuerza de cadáveres, troncos talados y muñones, la sangre vertida por la verdad no es la tinta negra derramada por la dictadura clerical-fascista que mancha y martiriza todavía al pueblo español. A quien desee honestamente comprender y sentir hasta qué punto coincidieron pasión y obra, calor humano, práctica y teoría en este gran creador nuestro, les será necesario establecer la ardiente correlación entre su verso y su ideología proletaria. Solo a partir de esta verdad es que Vallejo se nos aparecerá sin misterios, en su más eterna y universal, por más humana y particular, dimensión.

Adoum, por su parte, afirmó de Vallejo:

No hay, por lo menos en nuestra lengua, un caso tal de descarnadura poética, de exactitud, de rechazo a la obesidad de las palabras. Y de allí que la poesía de Vallejo no sea literaturizada –como se ha señalado ya–, que no sea libresca, sino viva siempre, siempre actual, y a veinticuatro años de su muerte, y a cuarenta de la aparición de *Trilce*, difícilmente superada.

En el propio 1962 fue publicada en La Habana, por la Biblioteca del Pueblo, la primera selección cubana del autor de *Trilce*: su *Antología poética*, en cuyo prólogo el poeta peruano Gustavo Valcárcel se refirió con admiración a la poesía vallejianista e hizo consideraciones sobre cuestiones políticas de la hora.

En abril de 1963, convocado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, la Sociedad de peruanos residentes en Cuba José Carlos Mariátegui y la Casa de las Américas, tuvo lugar en esta última, con motivo de conmemorarse entonces veinticinco años de la muerte de Vallejo, un panel integrado por el peruano Juan Larco, el salvadoreño Roque Dalton y los cubanos Fayad Jamís y yo. Ese mismo año Roque publicó en la Casa de las Américas su cuaderno *César Vallejo*, donde amplió su intervención en el mentado panel, y a cuyo frente estampó: «César Vallejo es, a nuestro entender, el poeta más grande que ha dado América».

A partir de mi intervención en ese panel, escribí en 1964 el prólogo a las *Poesías completas* de Vallejo editadas en 1965 por la Casa de las Américas. Tal prólogo, con el título «Para leer a Vallejo», fue recogido en mi libro *Ensayo de otro mundo* (1967). En ediciones posteriores, las *Poesías completas* pasaron a llamarse *Obra poética completa*, de acuerdo con el valioso libro así nombrado que publicó en Lima, en 1968, Moncloa Editores S. A., con la colaboración de Georgette, la viuda. En aquel prólogo escribí sobre la poesía de Vallejo:

Se han destacado [...] sus prosaísmos, sus coloquialismos (con frecuencia peruanismos), y el tono conversacional como notas evidentes de esta poesía. Ello es cierto. Pero lo más sobrecogedor, lo que da sentido a los aspectos parciales, es la inmediatez de esta poesía, su extraña y necesaria verdad, al margen de las convenciones literarias y conceptuales que acechan a este poeta, a este hombre. Esta es una poesía de las ganas, del miedo y de la esperanza, de haber tocado vida y muerte como las terribles realidades corpóreas que son –y, decididamente, de la arrasadora compasión, de *compadecer*, como le

hubiera gustado decir a Unamuno, con quien la poética trágica, agónica de Vallejo tiene no pocos puntos de contacto—. // Si la familia de Vallejo puede señalarse en la literatura —por ejemplo, dentro del idioma, Martí, Unamuno, Machado, Mistral—, esta poesía de lo tierno y lo grotesco, que tuerce un sombrero entre las manos y sale agarrándose los pantalones, que hace reír y llorar y reparte palmadas en las espaldas porque al cabo a todos nos ha pasado esto de estar vivos; esta poesía nos recuerda mucho (y más que a otros poetas) a un artista a quien Vallejo admiró sin reservas: Chaplin.

Y más adelante:

Es ejemplar por muchísimas razones —y yo diría que particularmente para nosotros, aquí y ahora, en Cuba—, la dignidad con que Vallejo, a partir de esta visión poética, de esta visión vital, acomete la obra lírica de franca militancia política, su *España, aparta de mí este cáliz*. Aunque la guerra de España tuvo el doloroso privilegio de haber sido cantada por los mayores poetas que tenía entonces el idioma, e incluso por no pocos poetas de otras lenguas, no hay duda de que esta obra de Vallejo, como *Guernica* en el orden de la pintura, es su gran texto poético. Ya en los *Poemas humanos* se nos dice que «urge tomar la izquierda con el hambre». Pero aquí Vallejo acepta un asunto enteramente político como centro de su gran libro. La transición, por así decir, es clarísima desde *Trilce*: vivir, pase, puesto que ya no hay nada que hacerle, aunque se trate de «haber nacido para vivir de nuestra muerte»; pero que encima de eso unos hombres le hagan imposible la humanidad a otros, los animalicen, eso sí que no: contra eso ve, conmovido, cómo se levanta el «proletario que

mueres de universo», el «obrero, salvador, redentor nuestro», el «voluntario soviético marchando a la cabeza de tu pecho universal». [...] // La pobreza de los *Poemas humanos* se yergue aquí, y es el aire de los héroes. Así entran en la memoria seres cuyos nombres hubieran pasado al olvido: Pedro Rojas, Ramón Collar, «el hombre de Extremadura», «el héroe de la República». [...] // A nadie debe extrañarle que a Vallejo, como a Martí, lo sientan suyo hombres y mujeres de diversas confesiones. Sabemos, y ello nos enorgullece íntimamente, que Vallejo, como Martí, fue un revolucionario; que Vallejo fue un comunista militante: ¿pero quién se atrevería a considerarlo enmurallado en sus creencias, a las que él había llegado «como un hombre que soy y que he sufrido», cuando esas creencias no tienen nada que ver con una muralla? En la medida en que los otros sienten suyo a Vallejo, están sintiendo como suyos los grandes padecimientos, los grandes anhelos y las grandes esperanzas de este hombre «en el buen sentido de la palabra, bueno»; de este comunista que murió también de universo, y sobre cuya tumba desnuda [...] se oye arder este verso suyo: «su cadáver estaba lleno de mundo».

La Gaceta de Cuba, en 1966 (año V, No. 48-49, enero-febrero), acogió el impresionante poema «Masa», que forma parte del libro de Vallejo *España, aparta de mí este cáliz*.

En el número 43 de la revista *Casa de las Américas* (julio-agosto de 1967), el uruguayo Mario Benedetti publicó un ensayo que tendría amplia repercusión: «Vallejo y Neruda: dos modos de influir». Dijo allí Mario:

Hoy en día parece bastante claro que, en la actual poesía hispanoamericana, las dos presencias

tutelares se llaman Pablo Neruda y César Vallejo. No pienso meterme aquí en el atolladero de decidir qué vale más: si el caudal incesante, avasallador, abundante en plenitudes del chileno, o el lenguaje seco a veces, irregular, entrañable y estallante, vital hasta el sufrimiento, del peruano. Más allá de discutibles o gratuitos cotejos, creo, sin embargo, que es posible destacar una esencial diferencia en cuanto tiene relación con las influencias que uno y otro ejercieron y ejercen en las generaciones posteriores, que inevitablemente reconocen su magisterio. En tanto que Neruda ha ejercido una influencia más bien paralizante, casi diría frustránea, como si la riqueza de su torrente verbal solo permitiera una imitación sin escapatoria, Vallejo, en cambio, se ha constituido en motor y estímulo de los nombres más auténticamente creadores de la actual poesía hispanoamericana. No en balde la obra de Nicanor Parra, Sebastián Salazar Bondy, Gonzalo Rojas, Ernesto Cardenal, Roberto Fernández Retamar y Juan Gelman revela [...] la marca vallejana; no en balde cada uno de ellos tiene, pese a ese entronque común, una voz propia e inconfundible.

Añadió Benedetti:

A partir de un estilo poderosamente personal pero de clara estirpe literaria como el de Neruda, cabe encontrar seguidores sobre todo literarios que no consiguen llegar a su propia originalidad, o que llegarán más tarde a ella por otros afluentes, por otros atajos. A partir de un estilo como el de Vallejo, construido poco menos que a contrape- lo de lo literario, y que es siempre el resultado de una agitada combustión vital, cabe encontrar no ya meros epígonos o imitadores, sino más bien

auténticos discípulos, para quienes el magisterio de Vallejo comienza *antes* de su aventura literaria y se proyecta hasta la hora actual.

En la *Valoración múltiple* de Vallejo que mencionaré más adelante hay testimonios sobre Vallejo de dos cubanos que fueron sus amigos y participaron junto con él en el Congreso Antifascista de 1937: Nicolás Guillén y Alejo Carpentier. Nicolás escribió en 1969:

A César Vallejo lo conocí yo en 1937, en París. Pero no podría precisar las circunstancias. De todas suertes, fue en los días de la guerra civil española y el congreso de escritores que tuvo lugar en Valencia, primero, y luego en Madrid, Barcelona y París, donde fue clausurado. Recuerdo que hice un viaje a Madrid con él y su esposa [...]. A mi regreso, durante una misión de dos meses o cosa así, pude verlo ya en amigo, en el Hotel du Maine, situado en la avenida de este nombre. [...] De aquel entonces conservo una pequeña libreta de direcciones donde está la suya escrita de puño y letra, con lápiz. // Yo estaba en París cuando Vallejo murió. Asistí a su entierro, una mañana fría y húmeda. No era el París «con aguacero» que hubiera complacido al poeta. Caía una llovizna persistente, que calaba los huesos. La noche anterior lo habíamos velado en la Maison de la Pensée. El duelo, en pie sobre su tumba, lo despidió Aragon. // Vallejo era un hombre silencioso, magro, alto, indio, de pelo atezado y liso. Me decía «negro», como es costumbre afectuosa en su país con las personas de mi tipo. Un día dejamos de vernos, hasta que lo acompañé por última vez, al cementerio de Montrouge. Me dolió mucho su muerte. Admiro mucho su dramática poesía. Respeto mucho su

vida dolorosa, sincera, desinteresada, con hambre y rebeldía. Creo mucho en él, y lo considero uno de los poetas más altos de nuestra lengua.

Por su parte, Alejo lo llamó en 1972 «el poeta más insustituible que nuestra época haya producido hasta ahora en el idioma que hablamos», y añadió:

Lo conocí en 1929, cuando vivía en un feo edificio de ladrillos que se hallaba en una calle paralela al Boulevard Pasteur, y donde vivía también el gran renovador de la música contemporánea que fue Édgar Varèse. [...] Con motivo de mis cotidianas visitas a Varèse, conocí a César Vallejo, que vivía un piso más abajo. Salíamos juntos, al atardecer, a caminar por el entonces triste Boulevard Pasteur. Enseguida percibí esa suerte de impregnación respetuosa, de atracción profunda, que solo puede sentir un hombre joven al advertir, de manera casi epidérmica, la presencia del genio. [...] Era un hombre callado, que solo hablaba espaciadamente, pero que cuando emitía una frase nos entregaba la más profunda esencia de un pensamiento. [...] En cinco o seis conversaciones con César aprendí más acerca de América Latina que con la lectura de veinte libros. // En aquellos días, reunidos varios escritores y pintores con César Vallejo en un café de Montparnasse [...], al hablarse de la posible función social de la poesía, dijo César Vallejo: «En mi poesía no se mete nadie». En aquel momento pudo parecernos algo ambigua, en sus proyecciones, esa declaración de principios. Pero vimos después que el hombre «en cuya poesía no se metía nadie» había contemplado de cerca los resultados de una revolución en la Unión Soviética, y [...] viajó hacia los frentes republicanos de la guerra civil de España [...]. Y vimos, por la

cosecha de poemas profundamente revolucionarios e íntimos, sin embargo, contingentes y trascendentales, explícitos como ninguno en cuanto al contenido, que el «en mi poesía no se mete nadie» de Vallejo se refería a los medios de expresión, a la utilización del verbo, a la manera de concebir un poema cuando, en realidad, aspiraba a que en su poesía *se metiera todo el mundo*, resonara el mundo entero, se encontraran las masas combatientes a sí mismas, en un lenguaje hablado por una voz que era del Perú, [...] que era de nuestro idioma y era del mundo, traduciendo una épica que nos concernía a todos.

A mediados de la década del setenta del siglo pasado, con motivo de haber publicado la Casa de las Américas la *Obra poética completa* de Vallejo, tuve con Georgette, su viuda, un intercambio de cartas. Al final de la mía del 8 de marzo de 1975 le dije:

En las palabras prologales que escribí para la edición cubana de esta obra la menciono a usted [...] con el respeto que le debemos todos los que sabemos con qué amor y devoción compartió usted la existencia sufriente y pura de nuestro gran poeta. Déjeme decirle que hace veinte años estuve en París siguiendo las huellas, los lugares donde ustedes habían vivido: incluso retraté el hotel de la Avenue du Maine que por un tiempo fue su hogar, y que ya ha sido demolido; y, por supuesto, la escueta losa del cementerio de Montrouge bajo la cual yacen los restos de su compañero, de nuestro compañero. [Después supe que dichos restos habían sido trasladados al cementerio de Montparnasse.] Amigos comunes, como Leonardo Fernández Sánchez y Alejo Carpentier, me hablaron larga y conmovidamente de usted. De manera que ya me parecía conocerla y

agradecerle sus tiernos cuidados para nuestro gran maestro fuerte y delicado.

Cuando en 1987 se cumplieron cincuenta años del Segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, la revista *Casa de las Américas* (No. 162, mayo-junio) publicó el discurso que en dicho Congreso leyó Vallejo, y también otros de Raúl González Tuñón, Nicolás Guillén, Carlos Pellicer y Juan Marinello. En sus palabras, Vallejo afirmó: «Jesús decía: “Mi reino no es de este mundo”. Creo que ha llegado el momento en que la conciencia del escritor revolucionario pueda concretarse en una fórmula que replazca a esta fórmula diciendo: “Mi reino es de este mundo, pero también del otro”». Además, apareció en dicho número «Yo era un revolucionario emocional. Entrevista a Félix Pita Rodríguez», donde este último, quien también asistiera al Congreso, evoca aquellos días. Al hablar de Vallejo dijo:

Vallejo tenía siempre una actitud retraída, permanentemente, hasta para tomar café. Era el perfecto cholo, el mezclado con indio, con negro, con blanco y con todas las mezclas que tenemos los latinoamericanos. Pero en el Congreso no fue retraído; allí se manifestó siempre abiertamente y con mucho calor, desde el primer momento.

En 1988 ocurrió, en relación con Vallejo, un acontecimiento memorable no solo para nosotros los cubanos: la aparición de la mejor edición crítica de su poesía realmente completa, realizada por el poeta y ensayista Raúl Hernández Novás, del Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas, y publicada *En el cincuentenario de la muerte de César Vallejo* con un extenso e iluminador prólogo, «Vida de un poeta», debido a Raúl (La Habana, Ed. Arte y Literatura/Casa de las

Américas). Que se trata de una faena de primera magnitud lo prueba, entre otras cosas, el hecho de que haya sido retomada por las obras de Vallejo que publica en el propio Perú el Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades, según lo proclama en su número inicial la revista de dicho centro docente *Vuelapluma* (año 1, No. 1, abril de 2013). Hernández Novás, quien compartió las varias creencias de Vallejo, ofreció, con una mezcla infrecuente de talento, pasión y laboriosidad, una visión no exenta de polémica pero justa de la poesía de Vallejo y de su vida. Raúl, explicablemente, fue autor de una admirable obra poética donde se siente resonar la voz del gran peruano.

Al cumplirse en 1992 un siglo del nacimiento del autor de *Poemas humanos*, la Casa de las Américas organizó un *Encuentro con César Vallejo* semejante al *Encuentro con Rubén Darío* que en 1967 saludara el centenario del gran poeta nicaragüense. Tanto en un caso como en otro, los materiales allí presentados fueron recogidos en sendos números de la revista que es órgano de la institución. En el caso del peruano, se hizo constar «nuestra gratitud a Raúl Hernández Novás, quien tuvo la idea primera del *Encuentro con César Vallejo*, y sin cuya colaboración habría sido imposible esta entrega de *Casa de las Américas*» (No. 189, octubre-diciembre). El largo editorial de dicha entrega se refirió a otras conmemoraciones que tuvieron lugar en 1992: el medio milenio del mal llamado descubrimiento de América; el centenario de la fundación por José Martí del Partido Revolucionario Cubano; el quincuagésimo quinto aniversario de la celebración en la España en guerra civil del Segundo Congreso Internacional de Escritores por la Defensa de la Cultura, al cual, como se ha visto, asistió Vallejo; el cuarto de siglo del mencionado *Encuentro con Rubén Darío*. El número incluyó colaboraciones de los

cubanos Cintio Vitier, Raúl Hernández Novás, Luis Suardíaz, Teresa Delgado Molina, Guillermo Rodríguez Rivera y Osmar Sánchez Aguilera; los mexicanos Monique Lemaître y Evodio Escalante; el peruano Marco Martos, el español Julio Vélez y la rumana Ruxandra Chisalita. En el Encuentro, Julio Vélez mostró un pequeño corto cinematográfico en que se ve a Vallejo descender de un ómnibus en España durante el Segundo Congreso Internacional por la Defensa de la Cultura. Ignoro cuál ha sido el destino de ese singular material fílmico.

La revista *Unión* publicó en 1993 (año VI, No. 15) el ensayo «César Vallejo en la encrucijada de la fe», donde su autora, la argentina María del Carmen Sillato, aborda el contrapunto en la poesía de Vallejo entre su religiosidad y su comunismo. Disintiendo de quienes ven a ambos irremediabilmente opuestos, ella escribió:

no se ha planteado lo suficiente una tercera posición que admita la coexistencia de los contrarios [sic], lo que llevaría a re-examinar la religiosidad del poeta desde una perspectiva más amplia. Esto es, dentro del contexto de una convulsionada realidad latinoamericana que no ha precisado despojarse de su profundo sentimiento cristiano para lanzarse a una lucha por la justicia social, guiada en muchos casos por los principios marxistas. La poesía de Vallejo es, sin duda, un testimonio tanto de rebeldía ante la falta de respuesta divina al dolor humano como de toma de conciencia de la necesidad de buscar soluciones a los problemas terrenos por vías terrenas.

En nota al pie, Sillato añadió:

El nacimiento de una teología de la liberación se da, precisamente, a partir del acercamiento de

las ideologías cristiana y marxista en una práctica concreta, expresado en el compromiso adquirido por aquel sector de la Iglesia Católica reunido en Medellín (Colombia), en 1968. De combatir las causas materiales de la injusticia social y devolver al hombre su legítima dignidad como hijo de Dios.

De donde se colige que Vallejo, muerto treinta años antes de la reunión de Medellín, vendría a ser un adelantado de la teología de la liberación.

Como un complemento de su edición crítica de la poesía completa de Vallejo, Hernández Novás, dentro de su labor en el Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas, inició pero no llegó a concluir la recopilación de textos sobre César Vallejo para la serie *Valoración múltiple* de la institución. De tal obra, publicada por la Casa de las Américas y el Instituto Caro y Cuervo, de Colombia, el primer tomo vio la luz en el año 2000, y el segundo, en 2009. Los textos fueron dispuestos en secciones: «I. Obra lírica. Aspectos generales», «II. *Los heraldos negros*», «III. *Trilce*», «IV. La poesía póstuma», «V. Obra narrativa, ensayística, periodística y dramática», «Testimonios», «Otras opiniones», «Cronología de César Vallejo», [Notas sobre los] «Autores», «Bibliografías». Desgraciadamente, la muerte prematura de Hernández Novás, en 1993, le impidió dar cima a esta nueva empresa. Varios trabajos no están colocados en la sección que les correspondería; algunas de las secciones hubieran podido ampliarse: por ejemplo, la tocante a obra narrativa, ensayística y periodística; y, sobre todo, no le alcanzó el tiempo para escribir su prólogo a la obra, la cual, no obstante, puede hombrarse con otras como *Visión del Perú* (Lima, No. 4, julio de 1969), los dos tomos de *Aproximaciones a César Vallejo, simposio dirigido por*

Ángel Flores (Nueva York, Las Américas Publishing Co., 1971), *César Vallejo*, edición de Julio Ortega (Madrid, Taurus, 1981) o *En torno a César Vallejo*, edición de Antonio Merino (Madrid, Júcar, 1987). En todas ellas se recogen textos importantes sobre la faena de Vallejo.

Entrado el siglo XXI, apareció en la revista *Casa de las Américas* (No. 262, enero-marzo de 2011) el artículo del peruano Carlos Enrique Gonzales

«Pedagogía y opresión en “Paco Yunque”», sobre el cuento así llamado de Vallejo. Y me pregunto si el aliento de este, patente en una vasta zona de la poesía cubana, de Vitier y García Marruz a Hernández Novás (pasando por quienes se agruparon en la primera etapa de la revista *El Caimán Barbudo*), sigue vivo en nuestra más joven poesía. No puedo responder, pero quisiera hacerlo con esperanza. **C**

Custodia de la ciudad inagotable, I-2005, comprimido sobre arches, 100 x 130 cm

