NOTAS BIBLIOGRAFICAS

"PUERTO POBRE" Y "HALLAZGO DE LA VIDA", DE AUGUSTO TAMAYO VARGAS

Por: Manuel Pantigoso

En el presente año, Augusto Tamayyo Vargas (Lima, 1914) ha publicado dos obras que han constituido verdaderos acontecimientos literarios. La primera es la novela *Puerto Pobre,* editado por "Galaxia", con una pintura, especialmente creada para la carátura, de Tilsa Tsuchiya. La segunda publicacióin es *Hallazgo de la Vida,* editada por el Instituto Nacional de Cultura, con el auspicio del Fondo Editorial del Banco Continental, en donde aparecen 19 reproducciones de la talentosa Tilsa. Este libro, cuyo título está prestado de uno de los más conocidos *Poemas en Prosa,* de César Vallejo, reúne la importante obra poética de Tamayo Vargas, con los reajustes que el propio autor ha realizado. Los nueve primeros libros de esta "obra completa" han sido ya publicados, desde 1939 hasta 1971. El último, que da nombre a todo el libro, se publica por primera vez, salvo algunas partes que han aparecido en una "plaquette" y en una separata de la Revista "La manzana mordida".

A. PUERTO POBRE:

Tomando como base dos fuentes literarias: la Cuarta narración de la Segunda Jornada del *Decamerón,* de Boccaccio —que cuenta la historia de Landolfo Rúffolo—, y algunas escenas de *El testamento de un excéntrico,* de Julio Verne, Augusto Tamayo Vargas ha creado una obra de gran aliento que lo colo-

ca definitivamente en la línea de los novelistas más representativos del Perú y Latinoamérica.

Las claves internas para ingresar en el análisis de *Puerto Pobre* (Lima, Ed. Galaxia, 1979) tiene que tomar en cuenta, necesariamente, tres historias de amor con un mismo y plural protagonista: la de *Landolfo* y Andreuola, en el puerto griego de Corfú (siglo XIV); la de *Landolfo* y Bianca, en New York (última década del siglo XIX y primeras del siglo XX); la de *Landolfo* y Pascualita, en Casma-Perú (antes y durante la segunda guerra mundial). Estas historias se van contando simultáneamente, utilizando la técnica del raconto y las superposiciones o montajes que, prestadas de la cinematografía moderna, tanto han contribuido al desarrolla del género narrativo. El hilo conductor que las enhebra y las explica en el camino hacia un sentido totalizador de la novela, está dado en lo que podríamos tipificar como "memoria del comercio mundial". Efectivamente, de los dos núcleos narrativos que podemos distinguir en la novela, el *primero* gira alrededor de la compra y venta con el Oriente, desde Brindisi o desde Corinto; desde Venecia o Trieste hasta desembocar en el Mediterráneo. Las aventuras que dan como resultado la acumulación de riqueza y poder en este ámbito restringido de la obra se extienden luego hacia dos polos de desarrollo, dialécticamente opuestos pero necesariamente complementarios: el comercio que se irradia, por un lado, desde Wall Stret, desde la cúpula del Capitalismo, en Estados Unidos, donde el sistema propicia el negocio turbio, el enriquecimiento ilícito bajo la pantalla del esfuerzo individual, y en el cual los inmigrantes italianos luchan por defender sus intereses asociándose en organismos truculentos de los cuales Landolfo forma parte; y, por otro lado, el comercio o tráfico surgido *en* y *con* los países subdesarrollados (simbólicamente representado en "Puerto Pobre", en Casma-Perú) donde el intercambio de tipo colonial e imperialista tipifica muy bien estas formas inventadas por el Capitalismo para lograr su expansión y consolidar su poderío; en esta realidad político-social el hombre (Landolfo nuevamente) es un náufrago en el sentido preciso y lato del término que llega a una ciudad miserable y merced a una prosperidad dudosa se encumbra y termina por alentar el descontento y el desarrollo de las incipientes reivindicaciones sociales. "Puerto Pobre", así, no viene a ser sino la respuesta irónica de *Puerto Rico*, bastión concreto del colonialismo y de la sociedad de consumo que alienta el sistema.

Siendo muy importante el basamento ideológico en que se sustenta la novela, éste es sólo el pretexto para *narrar*, porque en realidad la atención se concentra fundamentalmente en el mundo representado a través de las palabras y los acontecimientos descritos, utilizando el encantamiento de la fabulación creadora que permite el surgimiento de una naturaleza plagada de viajes, mares, puertos, ciudades, y un conjunto vivo de hechos y personajes solidariamente interdependientes, sosteniendo una estructura a la vez concatenada y fluida, de simbolizaciones que interactúan entre sí, y en donde no falta el humor y la ironía, la crítica alegre y desenfadada de costumbres y comportamientos ridículos. Con esta obra Augusto Tamayo Vargas aborda con singular éxito la novela de ficción, aquélla que no tiene que ver directamente con las vivencias o sentimientos personales. Aunque es verdad que los ambientes externos, presentados con gran fidelidad, forman parte de experiencias recogidas realmente a través de contínuos viajes por razones no literarias, esto no significa que la arquitectura de la obra no obedezca a una sólida estructuración formal y técnica de los recursos imaginados. Destacamos esta característica de *Puerto Pobre* porque en las dos importantes novelas anteriores (*Una sola sombra al frente* e *Impronta del agua enferma*), Tamayo construye un mundo literario que tiene una marcada correspondencia personal a nivel de sentimientos y vivencias; la primera novela citada se vincula estrechamente con hechos y con personas de su vida familiar, de su realidad más próxima; igualmente en la segunda, aunque no sean tan claros los elementos vivenciales ya que se trata de presentar un balance entre dos historias disímiles en cuanto al medio y a los caracteres de los personajes —pues una se procesa dentro de la vida universitaria de la pequeña burguesía, y la otra en un barrio marginal con personajes del lumpen—, es evidente que la vida universitaria del autor influye en el ámbito de la novela; por otra parte, Lima es también un espacio vivo en donde se mueve el creador.

Por ser, pues, una novela de historias inventadas, *Puerto Pobre* nos invita a efectuar un breve parangón con la obra poética. Y lo hacemos, además, porque en ambas el *mito* es una realidad siempre presente y muy cara para el poeta y escritor, que aparece permanentemente para formalizar su emocionalidad, su propio mito o "estructura de existencia". Recordemos por ejemplo, dentro de la producción lírica el "Poema de Vichama", "De Dioses y de maíces", "La posada del amanecer", "De la Geo-

grafía y de la Historia", "Cantata augural a Simón Bolívar", etc.; que revelan la enorme importancia que tiene la historia y la tradición más antigua para Tamayo. En la novela que ahora estudiamos no es difícil reconocer el mito de Ulises y su peregrinaje para llegar a Itaca; o el de Cristóbal Colón descubriendo América; o el más moderno, el de la doctrina Monroe; y también el mito de Jonás en el buche de la ballena; y el de Jesús como redentor o salvador de la humanidad (*Salvador Mejía,* humilde poblador que acoge a Landolfo, náufrago en las costas de Casma, es una figura que va creciendo a medida que progresa esa historia, en desmedro del propio Landolfo que se empequeñece por la degradación moral que le da el poder mal constituido; él es, simbólicamente hablando, *Jesús* el *Mesías,* convertido, en los últimos capítulos en líder del pueblo). Esta predilección por el mito en la obra del escritor peruano nos aproxima a la definición antropológica de Cassirer, que rechaza la acepción de "sistemas de fábulas, de narraciones ficticias que relatan hechos de dioses o aventuras de héroes", para destacar más bien en el mito al hombre que ejecutando una ceremonia o ritual mágico experimenta la abismal profundidad de las emociones y las conmociones del instinto. Estas "antenas de la emocionalidad" son las que le permiten al propio Cassirer afirmar que la conciencia mítica del hombre primitivo nace de la profunda convicción de la *solidaridad fundamental e indudable de las cosas* (ángulo objetivo) y de la ardiente *necesidad de identificación que experimenta el hombre con el flujo universal de la vida* (ángulo subjetivo).

Tamayo Vargas va al encuentro del mito como quien bucea en la intimidad del ser. Pero si el mito es el elemento que enlaza la obra lírica y narrativa, es, al mismo tiempo, quien marca sus diferencias. Veamos: en la obra lírica el *mito* funciona para sostener la idea de "proceso como afirmación", como avance permanente de la Historia, reviviendo el concepto del "ser humano como hacedor". Este brillo y optimismo del espíritu, este elogio del constante emprendimiento y/o renacimiento, que podría estar representado por la *línea horizontal,* se opone al espíritu que, de manera general, aparece gobernando la narrativa del escritor: aquí funciona más bien el *círculo* que atrapa, caracterizando la frustración y los otros factores negativos de la existencia. *Una sola sombra al frente* representa, en última instancia, la presión y destrucción del personaje central por las fuerzas de la naturaleza y por la sociedad que lo rodea, aunque en

algún instante obtenga el momentáneo éxito de la comunicación inalámbrica; *Impronta del agua enferma* muestra también un conjunto de privaciones, como la del hombre que vive dentro del Barrio de Mendocita y que gana unos centavos cargando bultos en el Mercado Mayorista, *Puerto Pobre* sería, en la dirección que nos hemos propuesto, el gran mito de la historia de la humanidad, ansiosa de solidaridad e identificación con la vida. En Landolfo Rúffolo, el múltiple y unitario personaje central, pesan nuevas y antiguas culpas.

El propio "yo literario" lo dice en la obra: "La visión dantesca de la historia de la humanidad se resume en él, en todos los atributos de maldad, de corrupción, de acabamientos sin acabarse". Los tres Landolfos de las tres historias que ocupan espacios y tiempos distantes y distintos, y que bien podrían estar unidos por lazos reales de descendencia, son más bien prototipos del hombre inmerso en las relaciones económicas de una sociedad determinada, cuyas raíces vienen del pasado y, sofisticadas, continúan extendiéndose dentro de un círculo vicioso en donde el hombre es su gestor y su víctima (tal el caso de Landolfo en Estados Unidos, que acaba suicidándose; y el de Landolfo en Casma, que sufre el rechazo del pueblo como producto del sistema que, consciente o inconcientemente, él ha propulsado).

Estructuralmente la obra clarifica el círculo aludido. Si graficamos el itinerario que tejen las historias, observamos que el punto de partida de la narración proviene de Grecia-Italia (¿la cultura occidental y cristiana?). A partir de ese binomio el círculo avanza, un segmento va hacia el sur, pasando por Argentina para subir luego hasta el Perú (la historia en Casma de Landolfo, cuyo destino es Estados Unidos pero recala en el Perú, aunque podría haberlo hecho en cualquier otro país de la América dependiente); el otro segmento se proyecta por el norte, de Europa hacia Estados Unidos. Es decir, fuerzas centrífugas y centrípetas que circulan alrededor del polo de atracción imperialista.

La funcionalidad del mito —lo estamos viendo— difiere tratándose de la lírica y la narrativa. Pero finalmente sustentan las dos caras de la misma moneda. A través de la poesía Tamayo Vargas sublima al hombre y a la realidad que le ha tocado vivir. Su actitud esperanzada revela el deseo de un permanente renacimiento a partir de la dualidad vida-muerte. En la novela, por su misma naturaleza, la realidad está representada tal como ella es, con sus contradicciones socio-culturales. Desde esta oposición es posible entender que en la prosa de Tamayo apa-

rece otra naturaleza, menos fisiognómica, ya que sin apartarse del mito presenta la existencia de las cosas condicionadas por factores racionales y objetivos, por leyes universales, como la oferta y la demanda o el consumismo, por ejemplo.

Los valores narrativos que a nivel ideológico y formal hemos venido analizando no agotan esta sorprendente novela. En todo caso ellos corresponden a un solo *núcleo* de sustentación que tiene validez en sí mismo. Junto a él, muy finamente urdido, se superpone otro *núcleo* —correlato del primero—, que plasma, a nuestro entender, toda la *realidad literaria* de la obra entendida siempre como actitud y forma de experiencia. Nos referimos a la descripción de la actividad literaria del escritor y al papel que desempeña la literatura y el arte en general frente a la realidad que formaliza. Para entender lo dicho volvamos a la estructura de *Puerto Pobre*. Dijimos que se trata de la recreación de dos obras: *El testamento de un excéntrico*, de Julio Verne (especialmente las escenas referidas al "juego de la Oca", a la red de supermercados y a las noticias en el "Herald Tribune", pertenecientes a la historia en New York); y el *Decamerón*, de Boccaccio (la Cuarta narración de la Segunda Jornada "en la cual, bajo el reinado de Filomena, se habla de quien hallándose en apuros, consigue, más allá de toda esperanza llegar a un final feliz"). Ahora bien, la primera historia, temporalmente hablando, sucede en el propio siglo XIV, y es muy significativa porque en ella se transparenta la actitud del escritor frente al "material de trabajo" *escogido* de la realidad. En el impecable Capítulo V, Ducio prepara a Andreuola para pintar su retrato; mientras tal cosa sucede lee con gran regocijo —que comparte también su modelo—, la historia que Boccaccio ha escrito sobre Rúffolo, ante la mezcla de asombro, estupor y cólera de éste, que no acepta ser presentado en la narración del gran italiano como un hombre riquísimo que habiendo quedado pobre amasa una nueva fortuna dedicándose a la piratería. Landolfo protesta porque según él nada de lo que Ducio lee corresponde a *su* realidad, a *su* historia personal, a aquélla que él mismo contó a Boccaccio. Tamayo Vargas, él "otro" autor, anota inmediatamente: "Ese florentino le había sonsacado sus historias para crear una suya, ajena". Pero Tamayo se convierte también en el "recreador de lo recreado", y si Landolfo le toma cuenta a Boccaccio por sus "mentiras", lo mismo tendría que hacer con el autor de *Puerto Pobre* que se "atreve" a contar no una sino tres historias que son tres evoluciones distintas de un solo acto creador,

de su "posibilismo fabulador". Leamos el siguiente párrafo del ya nombrado Capítulo V: "Vuelvo a decirte que sin la imaginación, el artificio, el poeta no sería tal. Tú eres un instrumento y date con una piedra en el pecho que eso eres en algo que se perenniza como es la literatura. ¿Quieres que cuenten exactamente los pormenores de tu vida? Tú eres conocido por esto y no por lo que eres. Serás ese y no tú ... Debes enorgullecerte de ser citado, traído y llevado como un héroe en plena vida (...) —La posteridad se acordará de tí y tú serás el de la leyenda. Mejor es aparecer como pirata y no como un simple comerciante arruinado y vuelto a enriquecer que es piratería sin ingenio y sin valor".

Sin embargo la obra de arte se apoya necesariamente en la realidad y surge de ella. El propio pintor "prepara" a su modelo aprovechando los mejores ángulos y la luz de la naturaleza: "Ducio sacó sus pinceles y sus colores, acomodó a Andreuola tomándola de la cintura de modo que la luz reflejase el lado izquierdo, se quedó un rato contemplándola, moviendo la cabeza de un lado al otro como aprovechando ángulos y efectos de luminosidad y luego hizo lo mismo con la de ella".

Para ser coherente con su "estructura de existencia", representada en su producción como una dramática línea de evolución permanente, Tamayo Vargas no pasma a sus personajes creados ni a sus historias. Los deja sueltos para emprender, siempre de la mano del escritor, una cuarta aventura, u otras más que se le ocurra. El último capítulo, extraordinario en su concepción, no exento de un sorprendente realismo mágico, abre el *círculo* que ideológica y formalmente caracteriza al primer núcleo de sustentación de la novela. Sobreponiéndoses a la propia realidad —parece decirnos el autor— es necesario abrir caminos o hacerlos, porque el hombre (y el escritor es un buen ejemplo de ello) es capaz de "construir su historia". Para tal efecto el autor retrotrae la tercera historia —la de Landolfo en Casma—, y nos enfrenta a otra perspectiva admisible, intensamente alegórica: un terremoto devastador (referencia real al fenómeno telúrico del año 1970 que destruyó el Callejón de Huaylas y grandes sectores de la costa de Ancash) permite descubrir el cadáver de un náufrago en una isla desierta frente a Casma. Pascualita, que en la tercera historia descubre a Landolfo varado por las aguas y lo conduce a la casa de sus padres, y que luego, ya mayor, se convierte en la amante del náufrago, aparece, desde esta cuarta perspectiva —que es una forma de comenzar nueva-

mente la novela—, sosteniendo el cráneo del muerto. En una postura ritualmente hamletiana se introduce "lo maravilloso" como un recuerdo o reminiscencia del futuro que a ella (o al escritor) le ha tocado vivir en otra dimensión del tiempo. Absorta en la calavera sopla sus orificios, limpiándola amorosamente de polvos y desperdicios de las aves, y pregunta finalmente: "Me puedo llevar esta cabeza, ¿no? Y sintió que alguien estaba mirando detrás de las cuencas vacías". Este final realmente estremecedor sintetiza de manera elocuente los dos núcleos vitales internos del relato y le proporciona unidad y coherencia a los elementos del mundo representado.

La *realidad externa e interna* y el *acto creador social e individual* se elevan, así, como signos heroicos transcendentes. Constituyen también la más significativa expresión de su originalidad.

* * *

B.— HALLAZGO DE LA VIDA

Con un innato sentido de lo plástico y las transparencias, Augusto Tamayo Vargas penetra, a través de su obra poética, en lo profundo de la naturaleza y de la vida a base de una sensibilidad lúcida, fresca y no menos estremecida. Con emoción siempre ascendente, el pensamiento del poeta, en su grado más alto, alcanza a la humanidad toda y establece una dirección cósmica.

Después de los primeros tanteos recogidos por el autor en *Experimentos vanguardistas* (1930-1933), su libro *Ingreso lírico a la Geografía* (1934-1939) es el que establece las coordenadas que han de dirigir sus cualidades expresivas: la idea de proceso, de avance permanente de la historia, donde aparecen los más remotos contactos del hombre o viajero de la tierra, dejándole a ésta su huella y su impronta para cambiarla, modificarla, en suma, construirla permanentemente, reviviendo los mitos más antiguos del "ser humano como hacedor", como constructor que hace crecer la fuerza y la luz a costa del arado o el buril hundido en la madre-hembra-tierra. El poema inicial de este libro es ejemplar: "Hay en el arado/ la insólita apariencia de una vida remota,/ despintada en la tierra con colores de rama,/ con esencia de sombra en los brazos abiertos.// Rondando en la semilla: / el campesino que arrastra su imagen/ desde el transfondo negro de pasado continuo/ hasta el mundo que insurge en su espalda". Es

el arado la cortadura en el tiempo que, con su ritmo renovado, abrevia el camino presente para acoger el futuro: "Porque el puerto/ era yo que quedaba;/ y el viajero/ era yo que partía". Esta postura dialéctica del ser y volver a ser ("en todos los caminos hay siempre una alborada/ y una puesta de sol"), impulsa a cortar las marañas para que echen flores todos los senderos. En este brillo permanente del espíritu, en esta exaltación del constante emprendimiento, en ese elogio del saber sobreponerse, están las bases emotivas de una importante vertiente estética de la poesía de Augusto Tamayo Vargas: "Tú, lírica y eterna saciedad/ de selva virgen en desierto verde,/ de trochas que se hicieron en la mano/ como un florecimiento del machete".

El hacerse superior a los obstáculos y a las adversidades es la lucha que plantea el poeta; lo que significa el reconocimiento de dos variables que controlan la existencia y que pugnan por entronizarse: el sentimiento de derrota, que es siempre de ruptura, desorden y estrago, y el sentimiento que impulsa hacia la construcción y hacia los logros más edificantes. La poética de Tamayo Vargas va marcando estos dos pasos a través de toda su obra. Algunos títulos también expresan esa dualidad, tal el caso de *Poemas de muerte y esperanza* (1940-1945). Aquí el autor construye un canto en seis partes (nos referimos al libro publicado en forma independiente) que —a partir de la conmoción producida por la destrucción nazi—, plantea la doble valencia, la de la muerte y la de la vida. En tono marcial, vibrante y sonoro, conscientemente recitativo (Aristóteles le da este valor cuando destaca el ritmo de la epopeya), y utilizando el dístico y los hemistiquios para resaltar las contracciones, así como la anáfora y el epímone para relevar el énfasis, y las estrofas medidas para dar solemnidad y majestad al estilo, el poeta nos dice que la vida ha sido hecha para ser vivida, no para matarla, y que de los escombros ha de surgir la nueva redención prometeica, de las sobras brotará el fuego liberado, de los huesos crecerá nuevamente la carne, y brotará de la semilla-noche la espiga —verdor. El mensaje que aparece en los versos finales de cada uno de los poemas merece ser destacado: "Los hombres tenían por hacerse un mundo;/ y han de revivirlo sobre frescos túmulos"; "Con la metralla y la granada hechas/ sobre los biceps del hombre que pelea:/ espigarás para la vida nueva"; "Los anhelos colmados aquí están esqueletos/ para un mundo de sobras que forjaron los tanques"; "Para tu imagen nueva se olvidarán los siglos"; "Un alba muy blanca detrás del velero./ Ha partido el viejo con

la niña al hombro/ y está crepitando de nuevo la tierra". En el discurso poético el júbilo es la meta y corresponde al "punto final de la guerra" que es cuando aparece con mayor nitidez la doble vía —la vida y la muerte— que construye a la parábola y a su síntesis: "Es el día de la fiesta/ es la fecha de la siembra./ Y han llegado —como en años no llegaran—/ cabalgando en las angustias/ de los cercos melancólicos y heroicos,/ los labriegos,/las mujeres con los niños a la espalda/ bajo el sol". Colocado en el lugar más lírico del canto épico, Tamayo expone su resonancia personal, afectiva, de los acontecimientos extremos que se narran. Algo de Píndaro viene con estos versos, por la inventiva audaz, por la energía de la expresión, por la abundancia y riqueza de las imágenes, por el calor que impulsa al relato interiorizado.

La resonancia de lo externo en lo interno es uno de los valores de la poesía. Tamayo Vargas, al ganar en 1946 los Juegos Florales de Barranco con su obra *Del mar, del amor y de la sinrazón*, se refería a esa resonancia cuando confesaba: "Crece mi confianza en el valor de la Poesía y en la necesidad de seguir luchando por ella, de convertirla en arma política de la vida cultural, abriendo las ventanas de la inteligencia y del sentimiento para la gran batalla de la inteligencia humana".

"Del mar, del amor y de la sinrazón", "De la naturaleza de las cosas" y el "Poema de Vichama" conforman el libro *Camino de poesía* (1946-1949). El primero es muy importante porque abre lo que podríamos llamar la "línea esteticista" dentro de la poética del autor. Esta vertiente, que se apoya en los grandes mitos griegos: Medea, Ariadna, Teseo y Jasón, ha de recorrer, dentro del propio mundo representado, el camino hacia la verdad y la belleza conjugándose, como es claro advertir, con la ruta signada por la búsqueda de la felicidad del hombre. En este afanoso itinerario están presentes, nuevamente, la muerte y el amor (o la vida), con su perdurable instinto de naturaleza: "Por sobre mares sangre/ cabalga furioso el tutelar instinto/ mientras rojas antorchas iluminan interiores caminos".

"De la naturaleza de las cosas", que lleva el mismo título de la obra de Lucrecio (*De natura rerum*), se inicia con un epígrafe referido a Venus: "Debajo de la bóveda del cielo,/ por do giran los astros resbalando,/ tú has poblado el mar que lleva naves,/ y las tierras fructíferas fecundas;/ por ti todo animal es concebido/ y a la lumbre del sol abre sus ojos". El espíritu de estos versos del gran epicúreo está presente en tres poemas: "El morir", "Tú, la Muerte y la Eternidad" (que en la obra completa

aparece como el primero de los *Poemas de Muerte y Esperanza*) y "Entusiasmo de la piedra y del Hombre", en los cuales se razona nuevamente sobre la vida y la muerte. No vivimos para morir, dice el poeta; morimos para vivir, porque la muerte preña a la vida renovada por donde "se escapa una palabra que dice eternidad". Los tres tiempos representados por los poemas ya aludidos patentizan un ritmo interior válido para gran parte de la obra de Augusto Tamayo Vargas. Ese ritmo se inicia quieto o en espasmos, luego se enardece y, finalmente, propicia largas distensiones y rebalses del ánimo, a la manera del movimiento de un río que avanza incontenible hacia su meta: "Cómo mi oscuro corazón sumido/ en turbiones de sílices de antaño/ pudo ser antracita de mil siglos/ y estar presente en la raíz del vértigo.// Flotar desde la noche inmadura/ y galopar hacia la muerte cierta,/ para gozar en agua, estrella, insecto/ y ser triunfal como si fuera el número.// Corriendo está sobre las alas mares/ con savia roja inmaterial de cobre,/ y espiga en granos, tensa y lasciva,/ la cósmica añoranza de las aves". Ese es el mecanismo de los versos; con el tiempo y el espacio desplazándose en ciclos, hacia el tiempo largo, transmutado "en nombre y verbo", porque "detrás de la pena (se sobrepone). el río".

El "Poema de Vichama" reproduce acertadamente no sólo el mito — en su acepción de fábula, relato o tradición, tan importante dentro de la obra narrativa y poética del autor— del origen del hombre en la costa del Perú, del desarrollo de las especies vegetales y animales y del proceso social del cultivo en la zona desértica, sino que expresa también el "mito del poéta", es decir, el mito "como forma, como estructura de existencia" en la definición de Gusdorf (1). No es el "Poema de Vichama" la única muestra clara del mito del autor, pero es una de las más significativas por su poder de condensación. Esa "estructura de existencia" es la que crea su verdad y está ligada al primer conocimiento que se adquiere de sí mismo y del mundo que lo rodea. Tamayo Vargas, a través del medio plástico "mito-lenguaje", revela su mundo y su realidad, y nos propone esa visión para que nosotros también veamos ese mundo y esa realidad como una percepción profunda de la vida y de la existencia. Y esa captación profunda que corresponde al mito está signada por el *entusiasmo*, en su significación de inspira-

(1) Georges Gusdorf, *Mito y metafísica*, Bs. As., Nova, 1960, p. 13.

ción exaltada, de emoción extraordinaria del alma y de gran admiración por la naturaleza y la vida. En la confrontación con los estados depresivos, con la angustia y la oscuridad del alma, el brillo del espíritu jubiloso se sobrepone. Para el mito de Tamayo, *vida-muerte-renacimiento* constituye una tríade ubicable dentro de nuestra propia tierra, sin ningún tipo de referencia o especulación metafísica: "El hombre deidificando la materia y orando ante las lenguas de tierra; y llevándole incienso y licor de maíz.// Y crecieron los años sobre los hombres.// Y se formaron como huaycos los cantares.// Para cuando la tierra se cubra de brotes; para el amanecer, para el camino, para los amores y para el hijo; para la niebla de la angustia; y para el morir".

¿Quá nuevos aportes trae *Estación y éxtasis* (1950-1957)? Consideramos que, aparte de ser, en sus aspectos más significativos, un testimonio emotivo de su permanencia en Río de Janeiro, en este libro se conjugan las dos direcciones de su poesía: la del compromiso con la naturaleza y con el hombre que la habita, y la de la apreciación plástica de la propia palabra poética, recreada con nuevos aires de modernidad: "Tupí, tupí, tupiyé,/ para mulangús de incendio./ Para las medusas prietas,/ Cayú, cayú, cayuá". Pero no se trata sólo de la unión de dos vertientes. Se trata de llegar al punto exacto en donde naturaleza y belleza condicionan al arrobamiento como máxima "acción de estar", en la cual se hace más ostensible la presencia del cuerpo que se queda y del espíritu que vuela buscando su" ración de belleza". "Cuando estos poemas —decía Manuel Bandeira— salgan a la publicidad verán los brasileños cómo esa ración de belleza fue asimilada por nuestro sensible visitante, y cómo ella fue transmutada en otra categoría de belleza tan conmovedora como la natural y menos perecedera".

El sentido de "desplazamiento", propio de la praxis poética de Augusto Tamayo Vargas, alcanza valor de símbolo bisémico en *Estación y éxtasis*, puesto que no es sólo la presencia deslumbrante de la ciudad carioca sino que, además, connota la "llegada", la meta alcanzada en espacio y tiempo. Por eso vale como resumen estos en donde el sediento hace su propia síntesis: "Yo que hablé de la muerte y la esperanza/ de renacimiento florecido,/ de imagen perspectiva de mujer y de madre/ perdurando en los siglos olvidados,/ aquí vengo,/ a recibir el agua de la naturaleza/ hecha ciudad y bosque;/ pez y mar;/ ancla de pájaros atlánticos;/ nido de los gigantes rojos y de las

carabelas/ trepadas en los morros/. Yo también llegué a ti Río de Janeiro".

En 1966 Tamayo Vargas publica en la Argentina *Nuevamente poesía* (1958-1965), y en 1970, en México, aparece *Amor por América la pobre* (1968). La importancia del primero radica en su condición de antología realizada por el propio autor, en la que aparecen poemas ya publicados junto con otros inéditos, a través de los cuales es posible rastrear los significantes de su estilo poético e interpretar la etiología de los mitos personales. Este libro es también significativo porque, en oposición a la tendencia alborozada, introduce la tierna y melancólica línea del "regreso", especialmente en las secciones denominadas "Poemas de la soledad y del atardecer" y "poemas del aire". Estos ejemplos pueden ser suficientes: "¿No lo saben, amigos?/ Conforme pasa el tiempo/ la luz es más oscura;/ hay un lamer de voces/ que vienen desde el fondo;/ muchas rosas se pudren/ en los sucios rincones/ de los cuartos;/ el pan pasa muy lentamente/ por la garganta;/ y todo adquiere un aire de distancia" ("Simplemente"). "Perdida el ala/ camino del regreso,/ así me encuentro,/ raíz del alma" ("Regreso"). Pero la esperanza, como deseo y confianza que sublimiza la realidad, es una "posta" que debe ser recibida cuando las fuerzas flaquean. Y por eso ahí está "Esperanza en los días que vienen", que alcanzara gran popularidad en la Argentina: "Yo tengo el corazón puesto sobre el futuro./ Puesto en los hijos que de mis hijos vengan./ Puesto en el corazón de los que vengan luego./ Puesto en los miles que han de vivir mañana.// Tengo puestos mis brazos en las calles del mundo./ Puestos en los hijos que de mis hijos vengan./ Cuando vengan hacia la tierra las mieses desde el aire;/ cuando giren los astronautas en torno de las rosas.// Tengo los ojos puestos en los números del calendario próximo./ Puestos en los hijos que de mis hijos vengan./ Cuando vengan marcando con su ritmo el rojo de las fiestas/ y tengan en sus manos tréboles de diez hojas // Yo tengo mis pies puestos/ en el camino del tiempo que se viene./ ¡Y he de llegar a verlo!".

Amor por América la pobre tiene, en la edición mexicana, una estructura basada en textos también publicados anteriormente, a los cuales se les ha añadido otros nuevos. Dentro de estos últimos destacan los mitos que aparecen en "De dioses y de maíces" y "La posada del amanecer". Estos poemas, que aparecen junto al de "Vichama", revelan, una vez más, la enorme importancia que tiene la historia y la tradición para Tamayo.

Su estudio nos llevaría a configurar todo un metalenguaje del mito. También son dignos de destacar, por el ensanchamiento del "espacio poético', el grupo de paemas titulado "De la Geografía y de la Historia" en donde, al inicio, aparece una bella carta que tiene como marco el paisaje de la gran patria americana/ Al final de la epístola hay una sentida exhortaciin: "Yo te lo digo, hijo, soñemos con sólo un pie en la marcha hacia adelante". Dos largos poemas: "Bolívar es la lucha que no acaba" y "Cantata augural a Simón Bolívar" (que en la obra completa aparece publicado como un libro aparte) están en este recorrido que asimila las huellas pasadas para, desde allí, integrarlas con el futuro del continente. El gran aporte se da, sin embargo, en "Canto Coral de Indias, Capitanes y Astronautas bajo los cielos de América", publicado en forma independiente en 1977, en una bella y moderna edición de Arte Reda y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En este texto, la exaltación cósmica, que venía germinando en anteriores poemas, alcanza un tono mágico y heroico simultáneamente. Por intermedio de un lenguaje destellante y de metáforas en permanente expansión, se sustenta una composición que avanza por los caminos del canto épico, con sus divisiones marcadas por los personajes que "tañen cascabeles"; por hombres —semidioses o héroes parecen— que tocan a "tambor batiente"; por sonoras voces que "acompañan los motores" y le dan el acompañamiento coral a los que compiten en el gran estadio del universo por la paz y la fraternidad, desde Píndaro a Gagarín, pasando por las profecías de César Vallejo: "Y la espiga será por fin espiga". Este texto que tiene toda la fuerza dramática para ser representado, recorre y reconstruye, en sus progresivas tensiones (nuevamente la estampación del "desplazamiento"), el pasado, el presente y el futuro de América alzado ante el mundo. La pirámide de este canto americano que apunta hacia el cosmos contiene uno de los lenguajes más ricos y bellos de la literatura de nuestro tiempo: "Los ovnis han incendiado el orbe./ Corren atletas en el espacio olímpico/ y detrás de la atmósfera los satélites/ se embriagan de Luna y Marte/ y rompen los moleños de Mercurio/ y las carnes de Venus/ para traer las piedras a este mundo/ y otra vez hacer mover a los molinos./ Hay una luz intensa/ y un solo pan para todos los habitantes de la tierra./ ¡Ea! ¡aleluya! ¡Hurra!".

Con *Arco en el tiempo* (1966-1971) encontramos otro momento en el lenguaje del poeta. Por un lado se extienden los temas hacia las resonancias interiores, insistiendo especialmente sobre la

soledad, la familia, la observación de las cosas, etc. Por otro lado el trabajo formal depura, ciñe e intensifica más al verso. Por primera vez aparece, de manera notoria, el poema corto, como éste, que siendo toda una poética abre el libro: "Hay un camino de árboles,/ un mar al fondo,/ pero tan sólo miro,/ el pequeño guijarro/ hecho de siglos/ que tantas manos apretaron". También se percibe un autocontrol de su sensibilidad herida, con lo cual, sin embargo, se hace más notoria la soledad: "La soledad que tengo está fluyendo/ para mí./ Es simple soledad de muy adentro./ Y no tiene que ver con la alegría del transcurrir./ Doliente, dolorosa alegría del transcurrir". La economía de palabras —lo estamos viendo— trae otra vibración, otro ritmo y otro ensanchamiento íntimo del tono: "Sed, manantial, agua;/ hambre, fogón, carne;/ miseria, indignación, cambio;/ sed, sedante; indignación, violencia./ Gris amaneció el aire,/ poniente extendió en la tarde/ incendio detrás de la montaña;/ blanda vino la música, mujer cabe/ y fue tierno el ocaso". Es una poesía madura, hervida en los calderos de la mísma vida, que busca otros caminos coperimentales. Es una poesía en la que, a pesar de la congoja existencial y del tiempo que aqueja más que nunca continúa sobreponiéndose el entusiasmo por la vida, por la vida a pesar de todo: "Vivir en el vivir de algo lejano/ allende la barrera de mi muerte". Estas dos caras de la moneda, estos dos signos diferentes, se amalgaman en este libro emotivo y profundo: "La luz se ha hecho en esta tarde, en otra tarde./ Y estamos creando rápidamente nuestra vida a fuego de hoja,/ antes que nos llegue ese séptimo día del descanso,/ que ayer sentíamos próximo, inevitable./ Los puentes y el sueño son la extraordinaria poesía por donde nos abrazamos./ ¡Oh sol de la tarde cayendo a raudales!/ El teléfono puede marcar hoy línea abierta/ en un acompasado timbrazo largo".

Desde *Ingreso lírico a la Geografía* (1939) hasta *Arco en el tiempo* (1971) es posible observar en la obra de Augusto Tamayo Vargas un movimiento, que partiendo de la admiraciin y exaltación a la Vida, se introduce luego en la confluencia donde acuden, dramáticamente, el arrobamiento frente a la naturaleza, por un lado, y el sentimiento de soledad y de tristeza, por otro. Este último acento, sin embargo, no hace perder en ningún instante su permanente norte esperanzado. En *Hallazgo de la* vida (1971-1979), décimo poemario que cierra, hasta el momento, su obra completa, y da el nombre a todo el libro, la dirección

del proceso que hemos diseñado se invierte. En efecto, si en el primer caso nos encontramos directa y casi "físicamente" con una poesía en donde la vida es un hallazgo deslumbrante que llega a nuestros ojos sin proponernos, en el segundo caso —el último libro— la vida como "hallazgo" es el producto de una búsqueda y de un descubrimiento que surge de nosotros mismos, a partir del esfuerzo algunas veces doloroso y otras exultante.

Los títulos musicales de *Hallazgo de la vida,* libro maduro, de lenguaje destilado e intenso, nos conducen hacia la dimensión del gozo como vibración interior del ánimo y como diapasón que regula la voz íntima del poeta, sintonizado con el tiempo de su propio ser. La "visualización" de este desarrollo emotivo se da, a partir de "Adagio" (movimiento lento), como aceptación de una realidad cruel que rodea a nuestra existencia: "Admitámoslo./ Nos hallamos exhaustos, dormilados/ frente a horrores de sombras detenidas,/ de paredes salpicadas de sangre/ de romas cuchillas abriendo sus bucéfalas mandíbulas/ de siniestros azotes en turbios callejones/ de no tener el vaso de agua/ cuando la sed nos teje su verde telaraña". Posteriormente, en "Andante", el movimiento se acelera: "El océano, en tanto, viene andando/ camina,/ lentamente ondulando./ ¿No lo sientes acaso. cómo avanza/ todavía/ hasta ungirnos las manos?". Este tiempo interiorizado es luego, en "Scherzo", un movimiento incontenible, una flecha que se proyecta desde el pasado hacia el futuro, en busca de la belleza alucinante, de aquella luz que permanece en el horizonte, más allá del olvido: "De Capricornio a Acuario,/ desde candente hierro, sangre cierta,/ núbil cuerpo de ingrávida Amaltea/ a atmósfera de agua que nos cubre,/ y que inunda de luz hasta las vísceras,/ el año pasa hacia el final del año./ A cada rato repican los cohetazos".

La tríade "Adagio', "Andante" y Scherzo" recepciona, en su mismo proceso, un curso y recurso permanente, inexorable y dialéctico, que fluctúa entre la vuelta y la contravuelta, o, también, entre la "aceleración" y el "regreso"; entre lo antiguo y lo nuevo, o renovado; entre la tierra que queda y el sueño que vuela. Esa empecinada conciencia que lo impulsa siempre a "volver a empezar" se manifiesta en la cuarta y quinta parte —en "Nuevamente andante" y "Allegro"— tomando en cuenta que la vida no es sólo un regocijarse por el hecho de sentir la existencia; el "hallazgo" ha de centrarse, fundamentalmente, en el descubrimiento de su densidad y de su ritmo, palpitando

—lo dijimos— en las honduras del auténtico ser del hombre, circulando de dentro hacia fuera, y viceversa, como una exósmosis y una endósmosis que intercambian sus fluidos entre el *recuerdo* y la *espera*, de una parte, y el *futuro* o el *encuentro*, de otra, futuro éste descubierto fraternalmente para todos: "Yo estaba desde temprano/ —te acuerdas tú amanecer,/ entrando a puntadas largas,/ comiéndote a poquitos las cortinas—/ con recuerdos a caballos sobre deshecha almohada./ Esperaba con la paciencia exacta./ Esa paciencia que me recomendaba el caer de los copos de agua/ sobre el bronce" (de: "Otra vez andante"). "Traigo entre los ojos auroras boreales, lamiéndose la miel de las aldeas, bulldózeres rompiendo las entrañas de una calle de sombra en la montaña, en estación de lluvias con flores derramadas, sobre el pasto, mientras se viene cascabeleando enferma la tormenta que se nutre de asfalto./ Todo está en la mañana./ En medio, sólo en medio, sobre un mapa de tierra entre dos mares, cabalgado en la línea de un satélite hermano de la estrella más pequeña, cogido de su mano, está también la voz de tantos hombres con acento de brazo en las vocales".

Pero el mejor ejemplo que sintetiza la poética del autor está en este apretado poema que habla por sí solo: "Llegar/ Partir/ Nacer/ Morir/ Partir/ Recordar/ Volver/ Renacer", cuyo ritmo entrecortado, vibrante y reiterado se ha de desarrollar en las dos últimas partes del libro, en "Dissonanza" y en "Rondó", es decir, entre la falta de conformidad y desarmonía implícita ("Acaso entre el gentío hielo exhalo/ la sola soledad quiebra y deshoja") y la insistente repetición como brechas incesantes que calcan el espacio musical del propio pulso abierto a la vida misma ("Vuelta de oscuras golondrinas ante cristales./ Descubrimiento del día/ en el universo/ dándonos aletazos").

El "*desplazamiento siempre hacia*" cristaliza, pues, esta poesía constantemente en movimiento, horizontal: "no esfera, no, que no volvemos girando en curva alguna". Es el "hallazgo de la vida" como sorpresa de llanura deslumbrante, como espacio de renacimiento permanente. Es, quizá también, la vida que se halla a sí mismo, que se encuentra consigo de repente, o la vida que inventa su propio cauce para permanecer o "estar" siempre en plan de futuro, por encima de cualquier abrojo, mostrando su "alarde de eternidad". Esta última connotación de la vida como hallazgo está en "Sueño final de Odiseo", el último poema que cierra la valiosa obra poética de Augusto Ta-

mayo Vargas: "No Maga Circe/ transformando en fantasmas/ —con obscenas figuras—/ los recuerdos.// No tampoco Calypso/ enconchando la vida/ con sórdida avaricia/ en clautros bajo tierra.// Tan sólo Nausicaa burilada en la arena/ fina clave/ vaporosa bajo el fuego del sol/ releyendo en las olas/ historias y poemas/ que Odiseo dejó".

Coherente con la idea de renacimiento permanente, el poeta sabe que por encima de su presencia física la obra queda como impronta de la propia vida. Por eso sabe parodiar a Borges cuando dice: "Durarán más allá de nuestro olvido/ no sabrán que nos hemos ido". Y es que el lector, tomando la obra en sus manos y leyéndola, recibirá una herencia estremecida: la poesía; y habrá hallado una vida: la del poeta, que perdura.