

CÉSAR ATAHUALLPA RODRÍGUEZ: LA INTERIORIZACIÓN POÉTICA POSTMODERNISTA PERUANA

AINHOA SEGURA ZARIQUEGUI

Tianjin Foreign Studies University, China

Resumen: El postmodernismo peruano comienza en 1911 con la publicación de *Simbólicas* de Eguren y finaliza con los *Heraldos negros* de Vallejo en 1918. En este artículo se va a analizar la vida y la poesía de César Atahuallpa Rodríguez, uno de los autores más genuinos de la corriente postmodernista insurrecta de Perú. El objetivo de este artículo es dar luz sobre la vida y la obra de este gran poeta y aportar datos para una mejor comprensión de su poesía. Vamos a ana-

lizar los puntos más novedosos basándonos en los parámetros de la crítica literaria y de la literatura comparada. El resultado principal es la demostración en su estética del uso de la mezcla de lo tensivo-intensivo en este autor que nos brinda un conocimiento más profundo y sistemático de su obra.

Palabras clave: Literatura; Postmodernismo; poesía; Perú; César Atahuallpa Rodríguez.

Abstract: The Peruvian postmodernism begins in 1911 with the publication of *Symbolicas* of Eguren and finishes with the *Heraldos negros* of Vallejo in 1918. In this article we go to analyze the life and the poetry of César Atahuallpa Rodríguez, one of the most genuine authors of the rebellious postmodernist poetry of Peru. We want to give more information about the poetry of this author for a better comprehension of its

poems. We are going to analyze the most important points using the parameters of the literary criticism and of the compared literature. The main result is the demonstration of the artistic use of the miscelany of the tensive-intensive syyle in this author who offers to us a deeper and systematical knowledge of its work.

Keywords: Literature; Postmodernism; poetry; Peru; César Atahuallpa Rodríguez.



POSTMODERNISMO PERUANO: CÉSAR ATAHUALLPA RODRÍGUEZ

El postmodernismo peruano ha ofrecido algunas de las obras más interesantes de América Latina. Entre los autores más relevantes se encuentra César Atahuallpa Rodríguez. Algunos críticos utilizan la palabra Postmodernismo para denominar la tendencia vanguardista pero en este artículo seguimos la pauta marcada por Ricardo González Vigil, el cual señala que el Modernismo se debe dividir en tres etapas: Premodernismo, Modernismo, y Postmodernismo. Todas estas fases, unidas en el período de tiempo que va de 1886 a 1918, conforman esta sugestiva corriente artística. La denominación de Postmodernismo es usada para designar la última fase del Modernismo peruano que comienza en 1911 con la publicación de *Simbólicas* de José María Eguren y acaba en 1918 con *Los Heraldos negros* de César Vallejo.

La generación arielista se había bifurcado en dos corrientes, la arielista pura, donde se encontraba José de la Riva Agüero, Gálvez, los García Calderón, y demás modernistas, caracterizados por su apego a la tendencia más formal rubendariana del Modernismo. Les unía el haber salido de la institución universitaria sanmarquina y el residir y trabajar en Lima, la capital peruana. El segundo grupo, asimismo seguidor de las enseñanzas de Rodó, pero con características contrarias, dirigido por Valdelomar, era el grupo de los insurrectos. Este grupo no había salido de la universidad; aunque cercano a ella, como en el caso de Valdelomar, su aprendizaje fue autodidacta. Además, seguían los dictados decadentistas importados de Francia y tenían un sentido de patria que les empujaba hacia las regiones peruanas, y a no centrar toda su existencia en la capital. Este grupo de insurrectos va a ser el fundador de un cambio muy relevante en las letras peruanas que dará frutos importantes a corto plazo en la literatura de este país. Muy apegados también al Modernismo, comenzarán a soltar las amarras formales en las que estaban constreñidos y empezarán a buscar nuevos caminos: “Curiosamente –señala Luis Alberto Sánchez–, a través del decadentismo y el cosmopolitismo se avanza hacia el vernaculismo folclórico, el criollismo estético” (Sánchez, 1974: 133). De ahí que el Postmodernismo se caracterice por el apartamiento de formas modernistas ya desgastadas y por la búsqueda de nuevas sendas que den a la literatura mayor profundidad: “Van a lo cotidiano, lo corriente, lo poco “poético”, lo nacional, lo provinciano, lo nimio –señala L. Monguió– en busca de temas literarios que les alejen de lo exquisito, lo raro, lo cosmopolita, lo exótico del modernismo, lejos de las islas griegas y de los pabellones de Versalles, de las pagodas orientales, de marquesas y abates dieciochescos, de samuráis y de musmés, de Miní Pinsons más o menos montparnasiañas. Naturalmente no siempre consiguen una ruptura completa con el modernismo” (Monguió, 1954: 29). Este grupo se congrega a la sombra de una revista denominada *Colónida*, en referencia a Colón y al descubrimiento de nuevos mundos literarios. Su ideario estético, muy del gusto todavía del Modernismo rubendariano,

se expresa en un poemario conjunto titulado *Las voces múltiples*. En enero de 1916 se lanza el primer número de *Colónida*:

Los cuatro números de esta revista (el cuarto estuvo fuera del control de su fundador) revolucionaron el ambiente intelectual del Perú y de parte de la costa del Pacífico –comenta L.A. Sánchez–. Los principales enunciados inspiraban la tarea de sus redactores. Bellos editoriales sin trascendencia ideológica; un ataque a Ventura García Calderón; una loa a José María Eguren; las carátulas lucían las cabezas de Chocano, Eguren, Gibson y Javier Prado, e indicaban una nueva actitud frente a la vida y al arte (Sánchez, 1974: 131).

Los integrantes del grupo fueron jóvenes, en muchos casos provenientes de las provincias, como Valdelomar, Mariátegui, etc. Otro de los integrantes del grupo fue César Augusto Rodríguez (1889-1972). Manuel González Prada enseñó a la juventud que podían rebelarse ante las injusticias y ante un pasado opresor. Chocano hizo que se sintieran orgullosos de su raza indígena, y Valdelomar junto con Eguren les mostró un nuevo camino estético. Todos estos factores en confluencia, y otros, fueron acicates para crear el Postmodernismo. A todo esto se adhirió César Augusto Rodríguez, más tarde, César Atahuallpa Rodríguez.

La nueva senda estética dejaba de lado el Modernismo rubendariano porque formalmente, se había producido en reiteración estilística de la que se necesitaba salir. Además, esta estética no era el reflejo artístico de la crisis filosófica del ser humano de ese momento histórico. Los tiempos estaban cambiando. El Modernismo fue un período de ruptura, había favorecido el quebramiento de cadenas estilísticas, creando así una nueva estética. Su labor fue formidable e incuestionable, pero había finalizado el proceso. Nuevas influencias arribaban de Europa y en Perú se estaban colocando las primeras piedras de un nuevo edificio. Valdelomar mostraba una nueva dirección para la poesía peruana. Los postmodernistas peruanos, tomando el relevo, propusieron salidas diferentes a la estética modernista que había unificado a todos. Luis Monguió en su famosa obra *La poesía postmodernista peruana* señala las características de esas nuevas tendencias literarias abarcadas por el Postmodernismo:

Las principales tendencias literarias peruanas de esa salida parecen ser: 1) la readmisión de lo intuitivo en la literatura, en contraste con la conciencia literaria de los modernistas; 2) la adopción de una temática de lo cotidiano, corriente, vulgar, nimio, en contraposición a la temática exquisita del modernismo; 3) la afirmación de una visión literaria de lo local, lo provincial, lo nacional, en oposición al cosmopolitismo y exotismo literarios de los modernistas; 4) la entrada en la literatura poética de la nueva vida deportiva y maquinística, contemporánea, en contraste con el vivir mentalmente en la antigüedad o en el siglo XVIII francés de tantos modernistas; 5) la influencia de una escuela europea “de vanguardia”, el futurismo, y de su desprecio por el pasado en quiebra, en contraste con las influencias del parnasianismo y del simbolismo y sus acarrees culturales admirados por los modernistas; 6) la expresión admirativa y optimista ante la fuerza y la violencia, y el triunfo de la volun-

tad fuerte (aun la irracional y arbitraria) trasladada al campo cultural, en contraste con el racionalismo, el eclecticismo y la ecumenicidad del modernismo; 7) la expresión poética de la solidaridad de los hombres ante el dolor de los efectos de ese irracionalismo sobre la humanidad, en contraste con la actitud generalmente abstencionista y *au dessus de la mêlée* de la mayoría de los modernistas ante problemas colectivos (Monguió, 1954: 59).

Recordemos que el grupo arielista se bifurcó en dos agrupaciones de tendencias diferentes, la primera de carácter universitario, bastante reaccionaria y muy apegada a la capital. La segunda, capitaneada por Valdelomar, era el grupo de los insurrectos. Sus miembros no acabaron los estudios universitarios, deseaban “molestar al burgués” con su rebeldía y se sentían más unidos a las provincias que a Lima. La primera tendencia estuvo más unida al Modernismo rubendariano, mientras que la segunda, encabezada por Valdelomar, sentía la necesidad de abrir las puertas hacia el Postmodernismo. Este autor, en poemas como “Tristitia”, tomaba algunos rasgos mencionados por L. Monguió como “la adopción de temáticas de lo cotidiano”, o “la afirmación de una visión literaria de lo local”. Otros, como César. A. Rodríguez, tomará una vía más intimista. Existirán poetas como Parra del Riego que se dejarán llevar por la poesía de la nueva vida “deportiva y maquinística”, señalada también por el crítico. Además, habrá cabida para un Postmodernismo que deja de ser abstencionista y se involucra en los problemas profundos del ser humano. Éste vendrá de la mano de Vallejo. Diferentes caminos para diversas sensibilidades.

Valdelomar en su última etapa, dedicada a dar conferencias, fue tomando contacto con estos cenáculos artísticos y provinciales e infiriéndoles energía moral para sostenerse. Hay autores que señalan, incluso, que el Modernismo peruano nació en Arequipa, y no en Lima. Tengamos en cuenta que por herencia virreinal, Lima recibía y absorbía lo exterior antes que cualquier región de Perú. Pero, la libertad del Modernismo, unido a que Arequipa siempre ha sido una región rica dentro de la nación, fue un buen caldo de cultivo para la formación de este movimiento. En el libro *El postmodernismo peruano* de L. Monguió se indica que Mostajo señala a Jorge Polar, autor arequipeño, como el primer modernista del Perú (Monguió, 1954: 37). Y en la revista *Colónida*, en el artículo firmado por Federico More y titulado “La hora undécima del señor Ventura García Calderón”, en el que arremetía contra este crítico por su acusada tendenciosidad literaria, también se puede observar una referencia a otro autor arequipeño, Renato Morales, al que se le señala como un adelantado del Modernismo peruano:

Renato Morales de Rivera, supo, antes que todos sus contemporáneos del Perú, las primeras solicitudes del movimiento que encabezó en América Rubén Darío. Y cuando aún Chocano se envanecía de sus arrestos de romántico y enarbolaba los airones de un verso hinchado y cespado, ya Renato Morales amábala por sí misma, virtuosa música de las palabras, y era preconizador de la síntesis fulgente e irremplazable que en “Los Trofeos” tiene definitivos crisoles de gloria. (VV.AA., 1981: 33)

Además Ricardo González Vigil subraya la importancia de “los esfuerzos innovadores en el sur del Perú” (González Vigil, 2006: 41), señalando tres regiones: Arequipa, Tacna y Arica. Estas regiones, son para el crítico, focos reseñables del Premodernismo y Modernismo en la nación.

INFANCIA DE UN MUCHACHO APODADO “EL POETA”

En Arequipa, y en este ambiente, nació César Augusto Rodríguez en 1889. Orgullosa de la tierra que le vio nacer, compone estos versos que dedica a su terruño querido, contenidos en el poema “Canto a Perú”:

Para mí la Patria cierta, de las futuras hazañas,
está en este cofre verde que vigilan las montañas.
Aquí, respirando ancestro, se forjó mi loco empeño:
yo no he nacido peruano; yo he nacido arequipeño

(Sonatas en tono de silencio)

Pasó la infancia en su Arequipa natal. De esos primeros tiempos al poeta le llegaban recuerdos profundos como la noche y terribles como una pesadilla: “Mi recuerdo más remoto se empina desde el abismo de mis primeros años, cuando todavía me disfrazaban de mujer. Se refiere a un tumulto de agua turbia que hacía cabriolas inauditas, retorciéndose y espumarajeando como una enorme serpiente. Y es que para calmar mis lloros incesantes solían llevarme en brazos a contemplar esa enorme torrentera, especie de medicina del pueblo que aseguran tiene la virtud de curar las incipientes neurosis de los niños” (Pantigoso, 1989: 32). Pertenecía a una familia normal, sin demasiados recursos: “Jamás tuve juguetes –comenta el poeta–, pero nunca me faltó con qué jugar. Las cosas de mi alrededor me sirvieron de constante regocijo” (Pantigoso, 1989: 33). Sus progenitores matricularon al pequeño en el Colegio Nacional de la Independencia Americana, y allí comenzó a escribir. Los compañeros le apodaron “El poeta”, y comenta Manuel Pantigoso, biógrafo de César, que se llevó una terrible reprimenda por parte de su madre, al aparecer en la revista del colegio un par de poemas muy atrevidos para su edad: “Sin embargo –afirma Pantigoso–, ya nada ni nadie podría detener la creación literaria de este jovencuelo que con arrestos poéticos liberaba sus inquietudes y se vengaba del medio y de sus profesores” (Pantigoso, 1989: 14). Muchos años más tarde, Rodríguez recordará cómo sintió en sus carnes el nacimiento de la poesía que golpeaba para salir de su interior:

La poesía empezó a gotear en mi corazón desde muy niño. ¿Cómo no habría de go-

tear si era triste y misántropo? Poesía sin versos que es la más grande poesía. Los versos los hice después, cuando se me depravó el gusto y aprendí a tener ingenio y a manipular los cristalitos coloreados de las palabras. A los 15 años asesiné al poeta puro que llevaba en mis entrañas. Pero no importa, sigo viviendo en poesía. (Pantigoso, 1989: 38).

AÑOS DE FORMACIÓN VITAL Y LITERARIA EN LIMA Y RETORNO A LAS RAÍCES AREQUIPEÑAS

El joven se trasladará a Lima tras finalizar sus estudios de Secundaria, y así poder ingresar en la Facultad de Medicina de San Fernando. Comenzó el primer año, pero como aconteciera con Valdelomar, acabó dejando sus estudios. La vida académica no le llenaba, prefería vivir la vida real, respirar la atmósfera bohemia y dandy, corretear por el centro de Lima y escribir versos sobre sus propios sentimientos. Su grupo de amigos junto con él se acercaron y conocieron personalmente al intelectual más importante del Perú: Manuel González Prada. En el grupo referido se encontraban nombres de la talla de Bustamante y Ballivián, siempre receptor de nuevas tendencias, y Eguren, entre otros. Pero, sin duda, era el momento de Valdelomar, y César Augusto Rodríguez, casi de su misma edad, trabó amistad con él. Valdelomar admiraba a este joven poeta. En una carta del 14 de octubre de 1915, Valdelomar escribe a César Atahuallpa Rodríguez solicitando que le envíe su último poemario: “Quisiera tener el volumen de sus versos inéditos –que según he leído usted piensa editar–, para escribir sobre él un detenido artículo –dice Valdelomar–, porque la aparición de usted en el escenario intelectual del país, creo que ha de marcar época, y en cuanto a mí se refiere, créame que soy uno de sus más entusiastas admiradores” (Silva-Santisteban, 2000: 181). César A. Rodríguez absorbió de la burbujeante atmósfera limeña todas las actitudes decadentes. Se impregnó del ambiente, de las lecturas modernistas con sus compañeros de bohemia, de los gustos provocativos finiseculares, pero tras un tiempo de correrías y aprendizaje consideró que había llegado el momento de marchar y afrontar la vida fuera de la capital. Tras cinco años de permanencia en Lima, volvió a casa, a Arequipa. Los años 1915 y 1916 fueron muy importantes en la vida artística de Valdelomar ya que se producen, como señala Pantigoso, varios hechos que consolidarán a Rodríguez como poeta. El primero de ellos, fue, como se decía, la carta de Valdelomar dirigida al poeta solicitando su colaboración con la revista *Colónida*, y encomiando sus poemas publicados en revistas arequipeñas:

Veo en sus poemas la aparición de un espíritu nuevo, original, moderno, vigoroso, audaz, sutil y entusiasta. Lo veo a Ud. solo, sin rezagos ostensibles de maestros ni de escuelas; sin imitar a nadie. Y es que usted sabe que con decir lo que se siente y con sentir sinceramente se llega de todos modos a obtener el difícil señorío en la belleza. (Silva-Santisteban, 2000: 182)

El 2 de mayo de 1916 tuvo lugar un importante acontecimiento en la vida de César A. Rodríguez. Tal como hiciera Manuel González Prada en el año 1888 en el teatro Politeama, e impulsado por su espíritu, el poeta arequipeño, esta vez en el teatro Fénix, leyó su poema devastador “El canto de la raza”. El poeta, de raza indígena mezclada con la blanca, declamó: “Soy de raza americana, / peruano de Arequipa. Bien y ¿Qué? / Llevo el color moreno de los míos / estampado en la piel” (“Datos biográficos”). Desde el escenario, tronaban las palabras de César ante los que, como el arielista y catedrático A. Deustua, afirmaban la inferioridad del indio puesto que considera que “la esclavitud de la conciencia en el indio es irremediable” (Monguió, 1954: 105). César A. Rodríguez, alentado por las ideas de González que señalaban la injusta situación del indio, brama ante la multitud su gran poema. A pesar de su enorme timidez y nerviosismo, las palabras fluyen con fervor, fuerza y firmeza. Veamos la última estrofa:

Yo no adulo a la Patria, la siento en mis arterias;
y mi alma al contemplarla se crispa como una ola:
yo señalo las llagas, yo espulgo las bacterias,
yo destrozo el empaque de la gola española,
para que te horrorices de tus negras miserias.
Yo me siento inflamado como un Savonarola
para decirte ¡oh raza! ¡oh raza envilecida!

González Prada no sólo fue una inspiración para el arequipeño, o sea, algo en que apoyar un ideario político y personal, también fue un apoyo literario real, puesto que tras una disputa sobre la calidad estética de los versos de Rodríguez que se dio en Lima entre los intelectuales, Manuel González Prada salió en defensa de sus versos, elogiando su soneto “Psicología felina” que se verá un poco más adelante.

A finales de este gran año de 1916, quedaba consolidada su posición en el Parnaso Peruano. Se organizó un grupo llamado “Aquelarre” que publicó su propia revista con el mismo nombre cuyo director fue César A. Rodríguez. En ese momento, alentado por su amigo Percy Gibson, compañero de Valdelomar a la sazón, se cambió el nombre por César Atahuallpa Rodríguez. Este grupo tuvo mucha relevancia en la vida cultural de Arequipa y constituyó un motor poderoso para la energía intelectual de la ciudad. Si a mediados de 1916, la revista *Colónida* dejó de publicarse, ellos tomaron el relevo y el espíritu subversivo, e iniciaron la publicación en diciembre de ese mismo año de *El aquelarre*. Como *Colónida* sacaron cuatro números al público. Pero la revista tuvo una vida muy corta, del 25 de diciembre al 27 de enero del siguiente año. M. Pantigoso describe las actitudes bohemias y dandis del grupo, como imitación de lo visto en Lima por Rodríguez y los demás, y también las

influencias literarias de la revista que no son ni más ni menos que las del Modernismo en general:

En “El aquelarre” –que languideció y sucumbió en poco tiempo– se leía a Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, poderosos estimulantes de estos nuevos “raros” de la poesía arequipeña. Allí se enrarecía el ambiente con el humo de los cigarrillos y los abstrusos motivos. A pesar de perderse en un inquieto vagar sin meta muy clara “El aquelarre” (directamente vinculado, generacionalmente, al movimiento “Colónida”, de Lima, al grupo Norte de Trujillo, y a “La Tea” de Puno) abrió la puerta al propósito decidido de sus integrantes de asumir la responsabilidad que tenían como intelectuales, aunque estuviesen francamente influenciados por la sensibilidad del Modernismo, del Simbolismo y, sobre todo, del Parnasianismo. (Pantigoso, 1989: 23)

No cabe duda que “El Aquelarre” consolidó el grupo de la nueva generación de poetas arequipeños. Gracias al talento y a las plumas de Percy Gibson, Renato Morales, César Atahuallpa Rodríguez y otros autores, impulsaron la nueva poesía introduciendo originales creaciones. Rodríguez comenzó a hacerse conocido como poeta debido a las publicaciones en la revista, cuyos poemas llegaron a capitales de otros países hispanoamericanos como Argentina, México, etc.

HACIA UNA NUEVA POESÍA: LA TORRE DE LAS PARADOJAS Y SONATAS EN TONO DE SILENCIO

En el caso de César A. Rodríguez hay que señalar que ya estaba componiendo poemas durante su estancia en Lima y continuó creando versos tras la llegada a su tierra natal. Realmente, el poeta (en ese sentido, parecido a Manuel González Prada), no tuvo la ambición de ver su obra publicada, y por eso se demoró tanto en ver sus poemas en la imprenta. La editorial “Nuestra América” de Buenos Aires, se encargó de dar a conocer su primer poemario, *La torre de las paradojas* (1926). El poeta tenía ya 37 años y compendia de esta manera toda su creación hasta el momento. El libro se agotó prontamente, y fue recibido con muy buenas críticas: “Con la *Torre de las Paradojas* Rodríguez ingresó –afirma Mario Polar Ugarteche–, con todos los honores, en la historia de la literatura hispano-americana” (Rodríguez, 1972: 6). Es un libro muy apegado todavía al Modernismo, como señala L. Monguió, y como vamos a ver, pero ya se quiere desprender de ataduras. Existe una gran influencia de Herrera y Reissig en este primer poemario. De hecho, como señala M. Pantigoso, el título recrea el nombre que Reissig dio a su cenáculo: “La torre de los panoramas”. El libro contiene seis apartados muy del gusto modernista: “Sonatas y sonatinas”, “Tedium vitae”, “Sonetos pictóricos y amorosos”, “Fantasías”, “Estereotipias”, y “Pizzicatos”. Con unas pinceladas, vamos a observar lo que

tiene de modernista y lo que ya posee una nueva dirección postmodernista.

Está presente el Modernismo, en tanto y cuanto, se hallan patentes los rasgos del Romanticismo, con sus pasiones inflamadas en donde la naturaleza integra en los sentimientos del poeta. En este ejemplo: “El sol, como un león, salta los horizontes / tremolando en los vientos su melena de miel” (“Tarde antigua”), el ímpetu de la naturaleza conmueve el ansia del poeta uniendo en un plano superior las imágenes con los sentimientos. Esta naturaleza, conectada a los sentimientos, se encuentra envuelta por la musicalidad que busca lo infinito y misterioso. En el caso de César Atahuallpa Rodríguez, ese misterio natural esta representado por el gato:

Mi gato tiene un viejo prejuicio de las cosas:
las araña, las veja, pone su garra al sol:
vive una vida muelle tras sus pieles lujosas
y sus ojos redondos son dos llamas de alcohol.

En el umbral tendido, decorando las losas,
es un aguafuertista que realiza su rol;
suele cazar a veces sutiles mariposas
y en las noches de orgía sinfoniza en bemol.

Por los tejados altos de las casas vecinas
con pasos acrobáticos, burlando carabinas:
estupra, rapta, riñe, sintiendo amanecer...

La luz del nuevo día, cuando a tornar empieza,
lo ve tendido siempre rumiando su pereza
como un poeta huraño que lee a Baudelaire

(“Psicología felina”, *La torre de las paradojas*)

El misterio y la magia que guardan tras de sí el animal felino, impactó de lleno en Rodríguez. Siendo niño sentía una gran atracción por los gatos: “Me cuenta mi madre –señala el poeta– que mi mayor felicidad consistía en frotar el lomo del gato de la casa y en pretender sacarle los ojos. Los ojos de ese gato debieron ser dos bolitas amarillas con puntos negros y espejeantes en lo profundo. Así los ha creado mi recuerdo” (Pantigoso, 1989: 34). También se advierte la musicalidad, teñida por la influencia de Baudelaire, en el sonido que se produce al encadenar palabras en cada verso. Baudelaire también sentía atracción por los felinos. En *Flores del mal* señala: “Ven, hermoso gato, sobre mi pecho amoroso: retiene las garras

de tus patas y déjame sumergir en tus hermosos ojos, en los que se mezclan el metal y el ágata" ("El gato"). Romántica es también la referencia a la noche como símbolo del alma atormentada del poeta. En César A. Rodríguez, además toma un sesgo decadente al anexionarla con el "tedio" y el "mal del siglo":

Noche de insomnio, noche de abulia, noche lenta;
 noche de sombras densas; noche fría y huraña

 Para este mal sin nombre ¿qué es la noche y el día?
 Son dos colores viejos de la melancolía
 que cambian sin objeto, por cambiar...¡Falso empeño!

(Fragmento de "El nocturno de las almas")

El tedio, en Arequipa era llamado la "nevada", porque se achacaba a la climatología cierta pesadumbre que se cernía sobre el carácter de las personas y que tanto afectaba al artista: "La nevada –*spleen* o mal humor– siempre se ha traducido en mi espíritu en diversas formas depresivas" (Pantigoso, 1989: 36). De esa pesadumbre llegan estos versos: "Un día nebuloso, / propicio para el mal, mis nervios / se distendieron como cuerdas broncas" ("La parábola de la Verdad y la Belleza"). Describe así el "nervazón de angustia" provocado por la sensación finisecular.

La predilección del poeta por los colores y las sensaciones de sesgo impresionista y de fuerte brillantez visual, se encuentra en muchos de los poemas de *La torre de las paradojas*. Un ejemplo: "Tiene el glacial cielo invernal / un acuso azul de pupila" ("Novilunio"). Lo interesante en este aspecto, es que, el autor recoge las influencias parnasianas y simbolistas y, como hizo Eguren, las moldea a su gusto. Une estas dos tendencias para ofrecer una visión nueva. Lo objetivo, lo pictórico (Parnasianismo) actúa como reactivo para que aflore la resonancia interior (Simbolismo): "en tus párpados lacios de azulados matices / sin que muevas los labios sabré lo que me dices" ("Voluptuosidad"). Vemos como atesora la imagen de lo objetivo ("párpados") y lo implica en lo subjetivo ("sabré lo que me dices"), en su propia mente. Y va más lejos todavía. Llega hasta situar en dos planos diferentes al poeta en una misma poesía. El plano objetivo (Parnasiano) y el subjetivo (Simbolista) se intercalan en los versos: "Parnasiano y Simbolismo, de Baudelaire y de Verlaine respectivamente –señala M. Pantigoso–, ligados, uno, al arte del joyero que se recrea dando una forma acabada a su obra, y el otro, al arte del músico que le da a su texto ese tono alado y transparente, especialmente con la idea de sugerir más que de precisar" (Pantigoso, 1989: 67-68). Teniendo en cuenta las estéticas de estas dos corrientes, y sobre todo, el punto de vista, externo o interno del poeta, se observa cómo Rodríguez consigue innovar la técnica a través de superposición de planos, saliéndose de esta forma del Modernismo y entrando al Postmodernismo, porque al hacerlo, crea un nuevo modelo estético.

Valdelomar se dio cuenta de la originalidad de César Atahuallpa Rodríguez, y en su carta de elogio, publicada en la revista *Anunciación* que dirigía Alberto Hidalgo, mostró las novedades. En ella, explica Valdelomar de qué manera el poeta se esfuerza en innovar, creando diferentes perspectivas. Pasa de una disposición objetiva a otra subjetiva en un mismo poema, simplemente cambiando de verso. Es una unión original de cierto Parnasianismo con cierto subjetivismo simbolista, pero todo ello, conformado por una nueva técnica y por una atmósfera novedosa. Este es el ejemplo que da Valdelomar para explicar los cambios de posición poética producidos por la poesía del arequipeño:

Además están tan bien marcadas las sensaciones de objeto y sujeto que no hay más que pedir:

El automóvil pasa...

Fuga inquieta una liebre

(sensación objetiva)

El sol como una brasa

dora como un orfebre

(sensación subjetiva y ya lírica)

Una iglesia, una plaza,

la campiña, el pesebre,

fugan tras una casa.

(sensación objetiva, visual)

La brisa está con fiebre

(sensación subjetiva, reflexiva)

(Silva-Santisteban, 2000: 189).

La obra *La torre de las paradojas* muestra estilo y maestría ante la disposición de las sensaciones objetivas y subjetivas. Los elementos suntuarios del Modernismo se canalizaron convirtiéndose en simientes que echaron raíces en el fondo de la subjetividad del poeta: “Frente a Chocano, caracterizado por una retórica detonante y una inspiración fundamentalmente plástica, visual y ornamentada – advierte M. Pantigoso–, Rodríguez supo unir a los elementos retóricos, los elementos subjetivos; a la explosión a veces ciclópea e indomable de sus versos, la meditación y la palpitación en las cosas de la naturaleza, como ya lo había señalado Valdelomar” (Pantigoso, 1989: 25). Si bien *La torre de las paradojas* presenta cierto

desapego hacia los cánones modernistas, el poemario donde realmente se puede apreciar la impronta de un Postmodernismo total es el siguiente, titulado *Sonatas en tono de silencio* (1966). En estos poemas, Rodríguez concentra toda su esencia creativa. Manuel Pantigoso explica en su tesis *La espiral introyectiva en la poesía de César Atahuallpa Rodríguez*, transformada en el libro *César Atahuallpa Rodríguez*, cómo es su proceso creativo y los frutos poéticos que emergen de él.

Del descubrimiento realizado por Valdelomar sobre Rodríguez, sabemos que el artista manipula dos puntos de perspectiva diferentes, el interno y el externo. En *Sonatas en tono de silencio* se evidencia una evolución en la misma dirección. La poesía de A. Rodríguez se ha transformado en un proceso que va del exterior al interior. El poeta siente el impacto del exterior, se recoge sobre sí mismo y, a partir de ahí, crea una nueva composición. M. Pantigoso le da el nombre de tensión y distensión dentro de la interioridad poética:

Si consideramos el tono poético como un proceso que puede ser sistematizado, encontraremos en la poesía de Rodríguez los tres instantes de la rama tonal, propios del verso: la intensiva, la tensiva y la distensiva. La intensiva desde los inicios hasta la cumbre, correspondería al impacto de lo externo y a la vehemencia del rechazo; la tensiva estaría también en el lado de lo externo en cuanto con la tensión se expresa lo dramático del tríptico realidad-hombre-pensamiento, pero también la rama tensiva prolongaría su efecto en cuanto recibe la distensión que proviene del mundo interior. Así, existirán dos tipos de tensiones, cada una de ellas con un tono totalmente: la que mira a lo externo y la que, al contrario, apunta hacia lo interno. (Pantigoso, 1989: 96)

Un ejemplo será de gran ayuda para entender las palabras de M. Pantigoso. En “La elegía del silencio”, se puede analizar, de forma muy clara, el desarrollo del que nos habla el crítico, y el surgimiento de la poesía en este proceso. La primera estrofa dice así:

Cuando la noche es plena y el oído
percibe más por ser más pura
la soledad, escucho mi latido
bajo la piel como una roedura
constante, igual que el diente del ratón
royendo el seno de un tabique inerte;
entonces sabe el corazón
que lo está andando el paso de la muerte.

La fase intensiva del proceso se percibe en esta primera estrofa del poema. Esta fase se caracteriza por la reacción al “impacto de lo externo y la vehemencia

del rechazo”. El exterior es la noche, la soledad y el transcurrir del tiempo, todo lo que es captable por los sentidos. Lo externo golpea al yo poético y éste rechaza el envite porque siente que del exterior llega siempre la muerte. La muerte es estar desposeído de los sentidos. Y sigue diciendo un poco más adelante:

En este mundo que está en lucha,
pero ansioso de calma,
como obelisco musical se escucha
el silencio del alma.

En esta estrofa, la fase tensiva da lugar a la distensiva en el momento que el poeta “ansioso de calma” escucha su interior en silencio: “Creo yo –apunta el poeta– que la soledad y la insignificancia lo vuelven a uno místico del pensamiento” (Pantigoso, 1989: 38). De la paz, alcanzada en el silencio, llega a ese estado casi místico al que se refería en sus palabras anteriores:

El silencio semeja una floresta
crecida al borde de la nada;
o es la potencia de invisible orquesta
que suena mucho más por lo callada

En el estado de escucha de poeta hacia la nada, de la aparición de un poético nirvana que ha nutrido las simientes del pensamiento, surgen los delicados versos. Así lo muestra el yo poético:

Imperceptiblemente,
sobre este mar dormido y sin acentos,
detrás del hueso de al frente,
oigo crecer mis pensamientos.

EL POETA HURAÑO

En 1917 César Atahuallpa Rodríguez ocupó el cargo de Director de la Biblioteca Pública de Arequipa. Y aunque, años más tarde, en 1930, la Universidad de San Agustín lo nombró Catedrático de Historia de la Literatura y de Historia de la Filosofía Contemporánea, por considerarlo cualificado para este trabajo, él se mantuvo poco tiempo en el cargo. Al respecto, comenta Mario Polar, gran amigo del poeta: “Tengo para mí que su sensibilidad no soportó la disciplina de los horarios, de los

cuestionarios y de los exámenes periódicos a alumnos no siempre interesados en los cursos; y que prefirió, en su orgullosa pobreza, renunciar a un ingreso que le era necesario para preservar su libertad y seguir regalando cultura, por nada, en los Arcos de los Portales y la Plaza Mayor” (Rodríguez, 1972: 7). Rodríguez poseía una personalidad muy especial. Los datos que nos da su amigo M. Polar, señalan una gran hipersensibilidad que el poeta sobrellevaba colocándose una máscara de frialdad: “Hosco y de pocas palabras frente a los desconocidos, parece un Buda en trance de nirvana con su hermosa cabeza que remata en una frente como un acantilado. Por debajo de esa apariencia huraña, con la que parece que quisiera aislarse del mundo exterior, este hombre tímido esconde una naturaleza generosa y apasionada y una mente singularmente lúcida y penetrante” (Rodríguez, 1972: 7). Después de treinta y ocho años como Director de la Biblioteca, partió con su familia para visitar diferentes países sudamericanos. Ya en la vejez, pudo realizar su querido sueño de ver París por vez primera, recordando la dulce etapa de su juventud, cuando el grupo “Aquelarre” se juntaba para declamar a “raros” como Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, y sentir el contacto con los viejos parnasianos y simbolistas que poblaron su mocedad. El mismo año de su muerte en 1972, su mujer y su hija editan un poemario póstumo, *Los últimos versos*.

Tras el estudio de la vida y obra de este poeta, se debe concluir que este poeta, imbuido por el espíritu de Prada, revalorizó la poesía de una de las regiones más importantes del Perú como es Arequipa, dejando, por un momento, de ser la única fuente literaria, la centralizadora Lima. Además, impulsó una de las nuevas vías del Postmodernismo peruano. En este caso, el poeta realizó malabarismos estéticos, proponiendo, como señalaba Valdelomar, una nueva perspectiva bifurcada que el propio Rodríguez llama “estrábica”: “Desde entonces mis sesos (¡qué estrabismo!) / tienen miedo al abismo; / tienen miedo al paisaje inabordable; / y como voy rodando en lo insondable, / ¡miserable! / me agarro a mí mismo” (“Agorafobia”). Esta vía fue cimiento para la nueva poesía postmodernista que había de crear. Gracias al análisis de M. Pantigoso, se ha podido observar cómo proceso y creación van al mismo paso. Se unen para expresar la nueva estética del poeta. Si analizamos atentamente su poesía, es fácil percatarse de que fue un hombre en lucha con el exterior y con su interior. Dice el poeta: “Y en esa pugna loca de encontrarme finito / temiendo no estar vivo, quise lanzar un grito, / que fue como gárgara de sombra en mi garganta” (“Pesadilla”). Vencía esa lucha, la sensación de vaciamiento que conseguía gracias a la meditación, como se ha observado en el análisis anterior. Así lo narra, tan bellamente, su amigo M. Polar:

Ha sufrido tremendas heridas y profundos desgarramientos; ha interrogado con coraje y con pasión; ha descendido a los sótanos que conoció Dostoiewsky; se ha embriagado a veces, en las cantinas de la esperanza; y ha sobrevivido libre, impresionantemente libre, sin doblegarse, porque, para no ser manchado, has sido capaz de soportar dosis abrumadoras de soledad a fin de convertir su angustia en sustancia poética. No importa que muchas preguntas hayan quedado sin respuesta; que las estrellas hayan permanecido mudas frente a su clamor; que un gran silencio haya sido, con frecuencia, el callado eco de su jadeo espiritual. (Rodríguez,

1972: 5)

Es verdad, tal como señala Rafael Ojeda, que tras el advenimiento de la noción de globalidad, el mundo se ve marcado por profundas transformaciones y que los grandes poetas y pensadores peruanos se ven inmersos en ese proceso (Ojeda, 2010: 88), pero siempre quedará espacio para la interioridad pura de la poesía de César Atahualpa Rodríguez.

BIBLIOGRAFÍA

- GONZÁLEZ VIGIL, R. (2006). *“Literatura”*. *Enciclopedia temática del Perú*, v. 13. Lima: El Comercio.
- MONGUIÓ, L. (1954). *La poesía postmodernista peruana*. México D.F: Fondo de la Cultura Económica.
- OJEDA, R. (2010). “Posmodernidad, diatopía y multiculturalismo: Mariátegui en la encrucijada”. *Utopía y praxis latinoamericana: revista internacional de filosofía iberoamericana y teoría social*, nº 48, p.87-95.
- PANTIGOSO PECERO, M. (1989). *César Atahualpa Rodríguez: la emoción del pensar*. Lima, Ediciones Intihuatana.
- RODRÍGUEZ, César Atahualpa (1972). *Sonatas en tono de silencio*. Lima: Ministerio de Educación Pública.
- SÁNCHEZ, L. A. (1974). *Introducción crítica a la literatura peruana*. Lima: P. L. Villanueva Editor.
- SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo, (2000) *Valdelomar por él mismo*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- V.V.A.A. (1981). *Colónida*. Lima: Copé.