

**SEBASTIÁN SALAZAR BONDY Y
LA VOCACIÓN DEL ESCRITOR EN EL PERÚ**

Mario Vargas Llosa

Al adversario valiente que mataban en buena o mala lid y al que hasta entonces habían combatido sin desmayo, los iracundos héroes de las novelas de caballerías rendían los más ceremoniosos honores. Hombre o dragón, moro o cristiano, plebeyo o de alta alcurnia, el enemigo gallardo era llorado, recordado, glorificado por los vencedores. Vivo, lo acosaban implacablemente y a fin de destruirlo recurrían a dios y al diablo —a la fuerza física, a las intrigas, a las armas, al veneno, a los hechizos—; muerto, defendían su nombre, lo instalaban en la memoria como a un familiar o a un amigo querido e iban, en sus andanzas por el mundo, proclamando a los cuatro vientos sus méritos y hazañas. Esta costumbre, curiosa y algo atroz, se practica también en nuestros días, aunque con más disimulo: los mudables vencedores son las burguesías, las víctimas rehabilitadas después de muertas son los escritores. Humillados, ignorados, perseguidos o a duras penas tolerados, ciertos poetas, ciertos narradores son luego, inofensivos ya en sus tumbas, transformados en personajes históricos y motivos de orgullo nacional. Todo lo que antes aparecía en ellos como reprobable o ridículo, es más tarde disculpado e incluso celebrado por los antiguos censores. Luis Cernuda escribió páginas bellamente feroces contra esta hipócrita asimilación a posteriori del creador que realiza la sociedad burguesa y la denunció en uno de sus mejores poemas, *Birds in the night*.

La burguesía peruana no ha incurrido casi en esta práctica falaz. Más consecuente consigo misma (también más torpe) que otras, ella no ha sentido la obligación moral de recuperar póstumamente a los escritores, esos refractarios salidos con frecuencia de su seno. Vivos o muertos, los condena al mismo olvido desdeñoso, a idéntico destierro. Hay pocas excepciones a esta regla y una de ellas es, precisamente, Sebastián Salazar Bondy.

Yo no estaba en Lima cuando él murió pero he sabido, por los diarios y las cartas de los amigos, que la noche que lo velaron la Casa de la Cultura hervía de flores y de gente, que su entierro fue multitudinario y solemne, que Lima entera lo lloró. Y he leído los homenajes que le tributó la prensa unánime, los dolientes editoriales, los testimonios de duelo, y sé que hubo discursos en el Parlamento, que autoridades y, como se dice, “personalidades”, siguieron el cortejo fúnebre y manifestaron su pesar por esta muerte que “enlutaba la cultura del Perú”. Poco faltó, parece, para que pusieran a media asta las banderas de la ciudad. La simpatía de Sebastián, con haber sido tan grande, no basta para explicar esas demostraciones de reconocimiento y tampoco la obra que deja, pese a ser indiscutiblemente valiosa, pues ella sólo pudo ser apreciada por los peruanos lectores o espectadores de teatro ¿que son cuántos? Yo creo que se trata de otra cosa. Tal vez oscuramente esas coronas innumerables, ese compacto cortejo no nos mostraban el dolor del Perú, de Lima, por el hombre generoso que partía, ni su gratitud por el autor de poemas, dramas, ensayos destinados a durar, sino, más bien, la admiración, el asombro de este país, de esta ciudad, por quien había osado, durante años, hasta el último día de su vida, librar con él, con ella, un áspero, indomable combate. Yo quisiera también exaltar al bravo y tenaz luchador que fue Salazar Bondy, describiendo —breve, superficialmente— esa clandestina y, en cierto modo, ejemplar guerra sorda que libró.

Una guerra misteriosa, invisible, muy cruel, pero tan refinadamente sutil que ni siquiera sabemos en qué momento comenzó. Debe haber sido mucho tiempo atrás, quizá en la misma infancia de Sebastián y ahí, en los alrededores de esa calle del Corazón de Jesús, donde había nacido en 1924, a poca distancia de la casa de otro guerrero solitario (aunque de índole distinta): el poeta Martín Adán. ¿La crisis que trajo a su familia a la capital y la convirtió, de acomodada y principal que era en Chiclayo, en modesta y anónima en Lima, influyó en la vocación de Sebastián? ¿Comenzó a escribir cuando estaba en el Colegio Alemán, cuando pasó al de San Agustín? Seguramente en 1940, al ingresar a la Universidad de San Marcos, se sentía ya inclinado hacia las letras, aunque su vocación no fuera entonces exclusivamente literaria. En 1955, Sebastián confesó que “si en Lima hace diez años hubiera habido la misma actividad teatral que hay hoy día, yo hubiera sido actor. Siempre sentí vocación por el arte escénico, pero frustró esa ambición la carencia absoluta de vida teatral en Lima cuando tenía la edad en que se concreta una vocación”. Como ocurre generalmente, la literatura se fue imponiendo a él de una

manera subrepticia, gradual, involuntaria al principio. Quizá fue decisiva la amistad, nacida en esa época, de un pintor, Szyszlo, y de dos poetas de su edad, Sologuren y Eielson; tal vez contribuyó a despertar en él la necesidad de escribir Luis Fabio Xammar, el único maestro que recordaría más tarde con cariño: “No era un escritor notable —dijo—, ni tenía una extraordinaria cultura, pero era, en cambio, el único profesor en contacto vivo con los alumnos, a quienes ayudaba y animaba incansablemente”. Sus primeros poemas (*Rótulo de la esfinge*, *Voz desde la vigilia*) aparecieron en 1943 cuando era estudiante universitario. Terminó sus estudios en la Facultad de Letras y ya había comenzado a enseñar en diversos colegios, pero es evidente que en ningún momento pensó dedicarse a la carrera universitaria pues nunca llegó a graduarse (“un poco por desidia, otro poco por haber planeado una tesis demasiado brillante que sólo se quedó en proyecto”). No sería actor, tampoco profesor, ¿por qué no bibliotecario? Sebastián no tomó su trabajo en la Biblioteca Nacional como un simple *modus vivendi*; Jorge Basadre, que dirigía esa institución en aquella época, señala que tuvo en él a un colaborador eficaz y aun apasionado: “¿Se acuerda usted, Sebastián, de nuestros trabajos y de nuestras zozobras sin reposo al lado de un puñado de gentes buenas y entusiastas en esa Biblioteca Nacional sin libros, sin personal y sin edificio? ¿Recuerda usted cuando registrábamos los anaqueles casi vacíos para hacer listas (por desgracia, jamás concluidas) de obras que no debían faltar, dábamos vida a una escuela de bibliotecarios, hacíamos fórmulas para encontrar dinero y hasta nos convertimos en agentes y productores de un noticiario?”. Sin embargo, en 1945 renuncia a la Biblioteca Nacional para entregarse simultáneamente a la política, en el Frente Democrático Nacional, y al periodismo, en *La Nación*, diario de tendencia centrista que, según Basadre, su principal animador, pretendía rebelarse “contra el Perú tradicional de la vieja política y contra el Perú subversivo también tradicional”. El periodismo, la política partidista: su vocación era ya una vigorosa solitaria, firmemente arraigada en sus entrañas, cuando estas dos actividades a la vez tan absorbentes y disolventes no la desviaron ni mataron. Muy clara y elocuente ya, pues en esos años publica nuevos poemas (*Cuaderno de la persona oscura*, 1946), estrena su primera pieza teatral (*Amor gran laberinto*, 1947) y escribe un juguete escénico (*Los novios*, 1947), que sólo se representaría mucho después. Cuando Salazar Bondy parte a la Argentina, en 1947, para un exilio voluntario que duraría casi cinco años, no hay duda posible: ha elegido la literatura como un destino.

¿Qué quiere decir esto? Que a los 23 años, casi sin proponérselo, un poco a pesar de sí mismo, Sebastián había aceptado entablar las silenciosas hostilidades de las que hablábamos. Ni actor, ni profesor, ni bibliotecario, ni periodista, ni político profesional: el escritor había ido abriéndose paso a través de estos distintos, fugaces personajes, había ido cobrando forma, imponiéndose a ellos, relegándolos. Sebastián acababa de ganar una batalla pero la guerra sólo estaba comenzando y él no podía ignorar, a estas alturas, que esa guerra que emprendía estaba, más tarde o más temprano, *fatalmente perdida*.

Porque todo escritor peruano es a la larga un derrotado. Ocurren muchas cosas desde el momento en que un peruano se elige a sí mismo como escritor hasta que se consuma esa derrota y precisamente en el trayecto que separa ese principio de ese fin se sitúa el heroico combate de Sebastián.

La batalla primera consistió en asumir una vocación contra la cual una sociedad como la nuestra se halla perfectamente vacunada, una vocación que mediante una poderosísima pero callada máquina de disuasión psicológica y moral el Perú ataja y liquida en embrión. Sebastián venció ese instinto de conservación que aparta a otros jóvenes de sus inclinaciones literarias cuando comprenden o presienten que aquí, escribir, significa poco menos que la muerte civil, poco más que llevar la deprimente vida del paria. ¿Cómo podría ser de otro modo? En una sociedad en la que la literatura no cumple función alguna porque la mayoría de sus miembros no saben o no están en condiciones de leer y la minoría que sabe y puede leer no lo hace nunca, el escritor resulta un ser anómalo, sin ubicación precisa, un individuo pintoresco y excéntrico, una especie de loco benigno al que se deja en libertad porque, después de todo, su demencia no es contagiosa —¿cómo haría daño a los demás si no lo leen?—, pero a quien en todo caso conviene mediatizar con una inasible camisa de fuerza, manteniéndolo a distancia, frecuentándolo con reservas, tolerándolo con desconfianza sistemática. Sebastián no podía ignorar, cuando decidió ser escritor, el estatuto social que le reservaba el porvenir: una condición ambigua, marginal, una situación de segregado. Años más tarde, en su ensayo sobre *Lima la horrible*, Sebastián describiría la resistencia que tradicionalmente opusieron las clases dirigentes peruanas a la literatura y al arte: “Lo estético encuentra en Lima un obstáculo obstinado: su aparente gratuidad. Sin valor de uso para el adoctrinamiento o lo sensual, la belleza creada por el talento artístico no tiene destino”. Así es hoy todavía. Esto no le impidió acatar su vocación.

Pero, ya sabemos, la “juventud es idealista e impulsiva” y no es difícil tomar una decisión audaz cuando se tiene veinte años; lo notable es ser leal a ella contra viento y marea a lo largo del tiempo, seguir nadando contra la corriente cuando se ha cumplido cuarenta o más. El mérito de Sebastián está en no haber sido, como la mayoría de los adolescentes peruanos que ambicionan escribir, un desertor.

No sería justo, por lo demás, condenar rápidamente a esos jóvenes que reniegan de su vocación, es preciso examinar antes las razones que los mueven a desertar. En efecto, ¿qué significa, en el Perú, ser escritor?

“No me encuentro en mi salsa”, dice en uno de sus poemas Carlos Germán Belli. Nadie que tome en serio la literatura en el Perú se sentirá jamás *en su salsa*, porque la sociedad lo obligará a vivir en una especie de cuarentena. En el dominio específico de la literatura, aunque sus contemporáneos no lo lean, aunque deba superar dificultades muy grandes para publicar lo que describe, aunque sólo se interesen por su trabajo y lo acepten y discutan otros poetas, otros narradores, y tenga la lastimosa sensación de escribir para nadie, el joven tiene siquiera el dudoso consuelo de ser descubierto, leído y juzgado póstumamente. Pero sabe que su vida cotidiana transcurrirá como en un claustro asfixiante y será una gris, irremediable sucesión de frustraciones. En primer lugar, claro está, su vocación no le dará de comer, hará de él un productor disminuido y ad honórem. Pero, además, el hecho mismo de ser escritor será un lastre en lo que se refiere a ganarse el sustento. Si el joven siente auténticamente la urgencia de escribir, sabe también que esta vocación es excluyente y tiránica, que la solitaria exige a sus adeptos una entrega total, y si él es honesto y quiere asumir así su vocación ¿qué hará para vivir? Ésta será su primera derrota, su frustración inicial. Tendrá que practicar otros oficios, divorciar su vocación de su acción diaria, deberá repartirse, desdoblarse: será periodista, profesor, empleado, trabajador volante y múltiple. Pero, a diferencia de lo que ocurre en otras partes, la literatura no es aquí una buena carta de recomendación para aspirar a otros quehaceres, entre nosotros ella es más bien un *handicap*. “Ése es medio escritor, ése es medio poeta”, dice la gente y en realidad está diciendo “ése es medio payaso, ése es medio anormal”. Ser escritor implica que al joven se le cierren muchas puertas, que lo excluyan de oportunidades abiertas a otros; su vocación lo condenará no sólo a buscarse la vida al margen de la literatura, sino a tareas mal retribuidas, a sombríos menesteres alimenticios que cumplirá sin fe, muchas veces a disgusto. Pero el Perú es un país subdesarrollado, es decir una jungla donde hay que ganarse el

derecho a la supervivencia a dentelladas y a zarpazos. El escritor se embarcará en obligaciones que, fuera de no despertar su adhesión íntima, muchas veces repugnarán a sus convicciones y le darán mala conciencia. Y, además, absorberán su tiempo. Dedicará cada vez más horas al “otro oficio” y por la fuerza de las circunstancias leerá poco, escribirá menos, la literatura acabará siendo en su vida un ejercicio de domingos y días feriados, un pasatiempo: ésa es también una manera de desertar o de ser derrotado. Relegada, convertida en una práctica eventual, casi en un juego, la literatura toma su desquite. Ella es una pasión y la pasión no admite ser compartida. No se puede amar a una mujer y pasarse la vida entregado a otra y exigir de la primera una lealtad desinteresada y sin límites. Todos los escritores saben que a la solitaria hay que conquistarla y conservarla mediante una empecinada, rabiosa asiduidad. Porque el escritor, que es el hombre más libre frente a los demás y el mundo, ante su vocación es un esclavo. Si no se la sirve y alimenta diariamente, la solitaria se resiente y se va. El que no quiere exponerse, el puro que adivina el peligro que corre su vocación en la lucha por la vida, no tiene otra solución que renunciar de antemano a esa lucha. Si teme ser paulatinamente alejado de lo que para él constituye lo esencial, debe resignarse a no tener lo que la gente llama un “porvenir”. Pero es comprensible que muy pocos jóvenes entren a la literatura como se entra en religión: haciendo voto de pobreza. Porque ¿acaso hay un solo indicio de que el sacrificio que significa aceptar la inseguridad y la sordidez como normas de vida, será justificado? ¿Y si esa vocación que pone tantas exigencias para sobrevivir al medio no fuera profunda y real sino un capricho pasajero, un espejismo? ¿Y si aun siendo auténtica el joven careciera de la voluntad, la paciencia y la locura indispensables para llegar a ser de veras, más tarde, un creador? La vocación literaria es una apuesta a ciegas, adoptarla no garantiza a nadie ser algún día un poeta legible, un decoroso novelista, un dramaturgo de valor. Se trata, en suma, de renunciar a muchas cosas —a la estricta holgura, a veces, al decoro elemental— para intentar una travesía que tal vez no conduce a ninguna parte o se interrumpe brutalmente en un páramo de desilusión y fracaso.

Éstas son las perspectivas que se alzan frente al joven peruano que se siente invadido por la solitaria. Sebastián mostró en “Recuperada”, uno de los relatos de su libro *Náufragos y sobrevivientes*, cómo el medio desbarata la vocación cultural. Eloísa, joven de clase media, alumna de San Marcos, vacila entre continuar sus estudios o “casarse con Delmonte, tener hijos, administrar una casa, declinar bajo esas sombras”. Su “in-

quieto corazón” se resiste a aceptar el destino que “con tanta naturalidad” admitían “su prima Luz y su amiga Esmeralda: mujeres plácidas, un poco gordas, tal vez dichosas, que vivían en casas más o menos pulcras, rodeadas de criaturas, y satisfechas del carácter trivial e invariable de la existencia”. Una conversación de apariencia intrascendente, en los patios de San Marcos, con Gustavo, un viejo amor, convence a Eloísa del “absurdo que significaba tratar de ser diferente del modelo tradicional. Filosofía, Historia, palabreo bonito [afirma Gustavo]... No dan plata, y la vida es plata, plata... Ustedes son mujeres, pueden darse el lujo... Claro, hasta que se casen... Las letras no sirven para la vida, y la vida es plata, plata, hay que convencerse”. Eloísa comprende “que resultaba imposible intentar evadirse”, renuncia a su vocación y es “recuperada para la normalidad”. Lo terrible es que Gustavo tiene razón: “las letras no dan plata”; más todavía, son un obstáculo para vivir sin angustias materiales y en paz.

El caso de Eloísa se repite sinnúmero de veces; casi siempre, la vocación literaria muere pronto, el converso cuelga los hábitos, desaloja de sí a la solitaria como a un parásito dañino. Para medir en su justo valor el coraje de Sebastián, su terquedad magnífica, habría que hacer un balance de su generación y entonces veríamos cuántos compañeros suyos que, entre los años cuarenta y cuarenta y cinco, tenían lo que él llamó “mi fosforescente vicio” e iban a ser poetas, dramaturgos, narradores, enmendaron el rumbo, acobardados por el porvenir que les hubiera tocado de insistir. Habría que preguntarse cuántos de ellos, además de desistir, traicionaron a la solitaria y adoptaron la indiferencia, el reservado desprecio que siente por la literatura esa burguesía peruana en la que se hallan ahora inmersos como corifeos o anodinos secuaces. Así comprobaríamos cómo, por el solo hecho de haber sido un escritor, Sebastián constituye en el Perú un caso de originalidad y de arrojo. Pero sus méritos son, desde luego, muchos más.

Aquellos que no desertan, los que, como él, osan comprometerse con esta desamparada vocación, deben desde un principio hacer frente a innumerables escollos, esos audaces deben todavía encontrar la manera de que la realidad peruana no frustre en la práctica sus ambiciones, deben arreglárselas para cumplir consigo mismos y escribir. Sebastián encaró este problema de una manera desusada y audaz.

A primera vista, las cosas parecen bastante simples: si la sociedad peruana no tiene sitio para él, resulta forzoso que el escritor vuelva la espalda al medio y haga su camino al margen: cada cual por su lado,

cada quien a sus asuntos. Por eso, el escritor peruano que no deserta, el que osa serlo, se exilia. Todos nuestros creadores fueron o son, de algún modo, en algún momento, exiliados. Hay muchas formas de exiliarse y todas significan, en este caso, responder al desdén del Perú por el creador con el desdén del creador por el Perú. Hay, ante todo, el exilio físico. El escritor peruano ha sentido tradicionalmente la tentación de huir a otros mundos, en busca de un medio más compatible con su vocación, en procura de una atmósfera de mayor densidad cultural, en pos de un clima más estimulante. Sería moroso recordar a todos los poetas y escritores peruanos que han pasado una parte de su vida en el extranjero, que escribieron parcial o totalmente su obra en el destierro. ¿Cuántos murieron fuera del Perú? Resulta simbólico en este sentido que los dos autores más importantes de nuestra literatura y, sin duda, los únicos en plena vigencia universal, Garcilaso y Vallejo, terminaran sus días lejos de aquí.

Hay, sin embargo, otra forma de exilio para la cual es indiferente permanecer en el Perú o marcharse. La literatura es universal, qué duda cabe, pero los aportes peruanos a ese universo son tan escasos y tan pobres, que se comprende que el joven escritor aplaque el apetito de la solitaria, en lo que a lectura se refiere, sobre todo con libros y autores foráneos, que busque afinidades, consonancias, guía y aliento en la literatura no peruana. Nuestra realidad cultural no le deja otra escapatoria. Si se contentara con beber única o preferentemente en las fuentes literarias nativas, sería, tal vez, una especie de patriota, pero también y sin tal vez, culturalmente hablando, un provinciano y un confuso. Por este camino se llega, sin desearlo, a ese exilio que llamaremos interior. Consiste, en pocas palabras, en protegerse contra la pobreza, la ignorancia o la hostilidad del ambiente, entronizando un enclave espiritual donde asilarse, un mundo propio y distinto, celosamente defendido, elevando un pequeño fortín cultural al amparo de cuyas murallas crecerá, vivirá, obrará la solitaria. Ella acepta esta existencia claustral e, incluso, suele desarrollarse así espléndidamente y dar frutos durables. Los escritores peruanos que no se exilian a la manera de Vallejo, Oquendo de Amat, Hidalgo, lo hacen sin salir del Perú como José María Eguren o Martín Adán. Muchos practican a la vez estas dos formas de exilio. El caso extremo del creador peruano exiliado es, seguramente, el del poeta César Moro. Muy pocos sintieron tan íntegra y desesperadamente el demonio de la creación como él, muy pocos sirvieron a la solitaria con tanta pasión y sacrificio como él. Y esta devoción, esta dramática lealtad, permaneció ignorada por casi todo el mundo. Moro pasó muchos años de su

vida en el extranjero, primero en Europa y luego en Méjico, y aquí, en el Perú, donde transcurrieron sus últimos años, fue poco menos que un fantasma. Vivió oculto, disimulando su verdadero ser tras un seudónimo, tras un mediocre oficio, escribiendo en la más irreductible soledad, en un idioma que no era el suyo. Él adoptó todos los exilios, levantó entre su solitaria y el Perú la geografía, la lengua, la cultura, la imaginación, hasta los sueños. Habitó entre nosotros escondiendo al creador escandaloso y fulgurante que había en él bajo la apacible máscara de un hombrecillo tímido y cortés que enseñaba francés y se dejaba atropellar por los alumnos. Dejó esta imagen apócrifa al morir y quién sabe si algún día la literatura del Perú resucitará al otro Moro, al verdadero y magnífico que se llevó con él a la tumba.

Salazar Bondy fue también, en la primera parte de su vida de escritor, un exiliado en estos dos sentidos. Su prolongada permanencia en Buenos Aires, donde los primeros meses tuvo que luchar duramente para vivir —trabajó como vendedor callejero de navajas de afeitar, fue redactor de publicidad, corrector de pruebas y varias cosas más antes de ingresar en el suplemento literario de *La Nación* y al cuerpo de colaboradores de la revista *Sur*; ese reducto de evadidos—, revela una voluntad de destierro. También, quizá, pensó apartarse físicamente del Perú por un largo tiempo o para siempre cuando, en 1952, partió como asesor literario de la Compañía de López Lagar, con la que recorrió Ecuador, Colombia y Venezuela. Pero esta segunda vez, aunque sin duda él no lo sabía aún, aquella voluntad de evasión había comenzado a ceder el terreno a una poderosa decisión de afincamiento en el Perú (quizá sería mejor decir en Lima). En realidad, Sebastián no volvería a plantearse con seriedad la idea de vivir fuera de aquí. Ni el año que pasó en Francia (1956-1957), becado, siguiendo cursos de dirección teatral junto a Jean Vilar y en el Conservatorio de Arte Dramático de París, ni ninguna de sus múltiples salidas posteriores al extranjero, significaron otro amago de ruptura material, nuevas tentativas de exilio geográfico. Él no quería reconocerlo, pero sus amigos comprendíamos que íntimamente era asunto resuelto: había decidido vivir y morir en el Perú. Yo lo sé muy bien, pues en los últimos años, más precisamente desde su viaje a Cuba en 1962, alarmado por esa absurda vida que llevaba, por los trajines y afanes que devoraban sus días y apenas si le dejaban tiempo para escribir, yo lo urgía a partir. Él conocía a medio mundo y todos lo querían, yo sabía que, pese a no ser fácil, él conseguiría instalarse en Europa y que allá tendría la paz y las horas necesarias para realizar obras de aliento. Él me

engañaba —sí, ya vendría, que hablara con fulano, que averiguara las condiciones de tal beca— y se engañaba a sí mismo porque hasta pedía precios de pasajes y anunciaba por cartas el día del viaje. Puro cuento, siempre había alguna razón para dar marcha atrás a último minuto, siempre surgía (¿él la inventaba?) una complicación que lo llevaba a postergar la fecha decisiva. En realidad, no quería, no podía partir, porque en la segunda etapa de su vida de escritor Sebastián había renunciado definitivamente a separar el ejercicio de la literatura del contacto carnal con el Perú. Ambos constituían para él una indivisible necesidad vital. El antiguo exiliado había cambiado de piel, el deseo de evasión de su juventud se había transformado en obsesionante voluntad de arraigo.

Pero él no sólo fue un exiliado físico, al principio fue también un exiliado espiritual. En un reportaje aparecido en noviembre de 1955, poco después de una ruidosa polémica en la que Salazar Bondy defendió la necesidad de una literatura americana, declaró que esta convicción estética era producto “de una evolución” ya que él había sido partidario, antes, de lo que se ha llamado, algo tontamente, una literatura pura. “Tuve una posición esteticista —dijo— sobre la base de rezagos dadás, surrealistas, es decir, de las llamadas corrientes de vanguardia. Eso enseña que lo único que importa es crear una obra de arte, es decir, algo bello. Posteriormente, es posible que a partir de mis lecturas de los realistas norteamericanos, llegué a la conclusión de que una obra de arte tiene validez en cuanto es reflejo de un momento histórico de la vida del hombre y, precisamente, de la condición de estar limitada a una realidad proviene su belleza”. La frontera entre ambas actitudes se sitúa aproximadamente entre 1950 y 1952; el regreso de Salazar Bondy de Buenos Aires a Lima coincidió con el fin de su exilio cultural. Así lo da a entender él, en una nota sobre Luis Valle Goicochea a quien, dice, pese a haberlo leído antes, sólo descubrió en 1950: “Todo en mí, por esas fechas, volvía a mí. Me explico: la infección cosmopolita amenguaba en mi espíritu y la convalecencia me obligaba a buscar, como tónico, lo más auténtico, no me importa si simple, de mi contorno”. “Infección”, “convalecencia”: conviene no tomar al pie de la letra esos términos despectivos, los cito sólo como un indicio de ese cambio espiritual y de lo perfectamente consciente que de él fue Salazar Bondy. En todo caso, el mejor testimonio que tenemos para verificar dicha mudanza está en sus obras, las que sólo desde 1951 —año en que apareció uno de sus mejores libros de poesía, *Los ojos del pródigo*— son realistas no sólo por su texto sino también por su contexto y explícitamente vinculadas al Perú. Hasta entonces su tea-

tro y sus poemas eran creaciones que expresaban un mundo interior, sin raíces históricas ni sociales, cuyo único punto de apoyo en la realidad objetiva era el lenguaje.

Salazar Bondy juzgaba severamente su poesía inicial. En su intervención, poco antes de su muerte, en el encuentro de narradores peruanos celebrado en Arequipa en junio de 1965, declaró que sus primeros poemas publicados lo avergonzaban, aunque no precisó si se refería únicamente a su primer cuadernillo (*Rótulo de la esfinge*, publicado en colaboración con Antenor Samaniego, en 1943), texto que nunca volvió a citar en sus bibliografías, o a todos sus escritos poéticos de exiliado interior, el último de los cuales es de 1949 (*Máscara del que duerme*, Buenos Aires). En todo caso, esta autocrítica es demasiado dura, aun para los primeros poemas y no puede aceptarse sin reservas. No hay nada indecoroso, ni falso, ni irritante en esas cuatro recopilaciones poéticas y, más bien (sobre todo en *Cuaderno de la persona oscura*), se percibe en ellas maestría formal, conocimiento de la tradición clásica española y de los grandes poetas modernos, soltura en el empleo del vocabulario y de los ritmos. Pero se trata de una poesía de un hermetismo glacial, que refleja experiencias culturales más que vitales, lecturas y no emociones o pasiones íntimas, que debe mucho al intelecto y a la destreza y poco al corazón. La palabra poética parece aherrojada por densas y algo gratuitas oscuridades retóricas que debilitan su poder comunicativo y a veces la hielan. Incluso poemas tan logrados como “Muerto irreparable”, escrito en homenaje a Miguel Hernández o el “Discurso del amor o la contemplación” no nos descubren la intimidad real del poeta, nos la velan con una máscara verbal de contornos perfectos pero rígidos. Más que “cosmopolita”, como la denominó el propio Salazar Bondy, esta poesía merecería denominarse abstracta. Su materia, exclusivamente subjetiva, se disimula con atuendos de un barroquismo conceptual y plástico, rico, a veces deslumbrante; pero tan recargado y enigmático que mantiene siempre a distancia al lector. En *La poesía contemporánea del Perú*, antología que publicó con Javier Sologuren y Jorge E. Eielson en 1946, los comentarios de Sebastián en torno a los poetas elegidos para integrar el libro, nos ilustran sobre lo que, en ese momento, significaba para él la poesía, lo que apreciaba principalmente en el creador lírico y, por lo tanto, sobre lo que ambicionaba hacer y ser él mismo. Luego de condenar la “soterrada tradición de sentimentalismo vulgar” de la poesía peruana, de reconocer a González Prada el mérito de haber descubierto “que la moda del verso teórico, insuflado de pedantería y voceo, no constituía en

ningún caso una expresión propia y valedera” y de fulminar a Chocano, señala a Eguren como maestro de su generación con estas palabras reveladoras: “Mas la misma permanencia soledosa de Eguren, que por evasión renunció al ambiente, se hizo pueril y se enclaustró dentro de sí hasta el punto de borrar toda frontera entre la realidad y la imaginación, fue ejemplar modelo para quienes, jóvenes aún, fueron descubriendo las afinadas calidades que tras sus versos, llenos de fantasía multicolor, se escondían”. No se divisa rastro de influencia temática o formal de Eguren en la primera poesía de Sebastián. Lo que a todas luces le parecía “modelo ejemplar” en el autor de *Simbólicas* era su conducta frente al mundo: la elaboración de una obra autónoma, independiente del contorno material, alimentada por fuentes exclusivamente interiores y que expresara niveles de realidad situados “por bajo o, si se quiere, por cima de las realidades evidentes”. Incluso cuando elogia a Vallejo, Salazar Bondy se apresura a señalar que “por eso la peruanidad, si la hay, de la poesía vallejianista es universal y rebasa cualquier ubicación geográfica”. Más tarde, celebra el “altísimo y atormentado confinamiento” de Enrique Peña y de Oquendo de Amat dice que su poesía admirable nació bajo “el signo de la intimidad y el recato cotidianos”.

Esta actitud de repliegue claustral, de desapego ante la realidad exterior y concreta varía radicalmente en los últimos meses de la residencia de Salazar Bondy en Buenos Aires. En 1950 publica un poema titulado “Tres confesiones”, testimonio inequívoco de ese cambio: “Es grato oírse llamar por su nombre / y ser amigo de otros hombres y otras mujeres / cuando retornan a la ternura / desde las islas en donde fueron confinados”. Todo el poema describe la ambición del autor de salir para siempre de su cárcel de “papeles y humo” y sumergirse en la vida de los otros, en la “multitud / que es como un beso de mujer en la intimidad del lecho”. El poeta no sólo descubre a los demás y a la realidad exterior, sino también esa porción del mundo que lo rodea: “doblo la cabeza sobre América dura y hostil, / sobre su oro y sus cadáveres, y retorno / del viaje que hice...”. El poema forma parte de *Los ojos del pródigo*, libro publicado al año siguiente, que consolida definitivamente la nueva actitud de Salazar Bondy e inaugura en su poesía ese tono confesional, directo, impregnado de suave melancolía sentimental, que perdurará a lo largo de su obra poética futura.

Los ojos del pródigo es un libro de expatriado que no soporta ya el destierro y quiere librarse de él mediante un regreso figurado al hogar, a la tierra ausentes. Enfermo de añoranza, el poeta recuerda “esos puertos

que abandonó / porque vivir era sentirse extranjero” y abomina “su soledad de pródigo”. Para adormecer la angustia que lo invade, evoca su barrio de adolescente, su “pequeño país de amigos” distantes, adivina la ceremonia familiar la noche de Navidad donde será recordado por los suyos, habla con un viejo antepasado cuya presencia contempló en un óleo “desde niño / y que de mayor, hasta este instante, olvidé” y rescata de la memoria algunas imágenes de su ciudad: la plaza de Armas con su “fuente de grifos eróticos”, los puentes del Rímac que “unen las dos orillas familiares / con un salto frágil de tranvías”, un balcón encaramado sobre “los callejones del Chirimoyo / cuya miseria cede amargamente fermentada”, una pordiosera limeña que juntaba perros y la misa de nueve de Santo Tomás a la que acompañaba a su madre. Hay también poemas dedicados a “América” y al “Cielo textil de Paracas”. Este regreso simulado, a través de la poesía, a su infancia, a su familia, a su ciudad, a su país, marca el término del exilio espiritual de Salazar Bondy. En adelante su obra tendrá como sustento primordial, no la vida interior sino la exterior y en vez de reflejar, como hasta entonces, mundos imaginarios y oníricos, transmitirá experiencias de una realidad objetiva que, a menudo, será expresamente mencionada por el poeta. Hay que decir, de paso, que a diferencia de lo que, a mi juicio, ocurre con su producción dramática, esta segunda etapa enriqueció notablemente su poesía; en ella alcanzó Salazar Bondy sus mejores momentos líricos. Existe, creo, un desnivel estético entre su poesía del ciclo de exilio, inteligente, formalmente impecable, culta, pero descarnada, inmóvil, sin flujo vital, y la que va de *Los ojos del pródigo* al *Tacto de la araña*, poesía confidencial y directa, abierta al mundo, que canta con serenidad y elocuencia la melancolía, la inquietud, el goce, el odio y el amor que inspiran al poeta esas “realidades evidentes” que antes prefería ignorar.

El teatro de Salazar Bondy registra también las dos fases antagónicas de su vida de escritor, pero no tan nítidamente como su poesía; en él la línea divisoria es algo fluctuante. En el prólogo a *Seis juguetes* —libro que reúne seis obras cortas, escritas entre noviembre de 1947 y abril de 1953—, afirma que estas piezas “intentan ser expresión del primordial anhelo de recrear en el tablado hechos que, por su índole y sentido, son manifestaciones de la realidad del hombre y su circunstancia de aquí y ahora”. Esta profesión de fe a favor de un realismo inspirado en la circunstancia peruana conviene, sin duda, al propósito de obras como *En el cielo no hay petróleo* (1954) y *Un cierto tic tac* (1956), pero no es válida para las otras. Ni *Los novios*, ni *El de la valija*, ni *El espejo no hace milagros*, ni la

pantomima *La soltera y el ladrón* (escritas entre 1947 y 1953) se hallan física o anímicamente situadas. Su realismo es aparente, ficticio; personajes, lenguaje y temas tienen un carácter, esta vez sí, cosmopolita, en cuanto esto significa desarraigo histórico. Sin embargo, un año antes de escribir una de estas piezas cosmopolitas, Salazar Bondy había estrenado un drama histórico, *Rodil* (1952), que rompía con su costumbre anterior de prescindencia, en la elección de asuntos y personajes dramáticos y, también, en la hechura del diálogo teatral, del mundo circundante. Así, pues, *Rodil* ocupa en su teatro el mismo lugar limítrofe que *Los ojos del pródigo* en su poesía y documenta un cambio profundo de actitud respecto a las relaciones del creador con su sociedad. A partir de 1953, el teatro de Salazar Bondy sigue un proceso de “descosmopolitización”, de progresiva inmersión en el tema peruano. A *Rodil* siguen dos obras de un realismo existencial (*No hay isla feliz*, 1954, y *Algo que quiere morir*, 1957), luego esta tendencia adopta otra vez la forma de un drama histórico (*Flora Tristán*, 1959) y se reduce más tarde espacial y temáticamente a la circunstancia anecdótica limeña con una serie de comedias de costumbres (la primera, *Dos viejas van por la calle*, es de 1959 y la última, *Ifigenia en el mercado*, de 1963). Curiosamente, la última obra dramática de Salazar Bondy, *El rabadomante* (1964), drama simbólico, vinculado de modo muy parabólico con el Perú y con la realidad objetiva, significa una ruptura del proceso iniciado en 1952 y, en cierta forma, un retorno a la manera dramática inicial. Hay, desde luego, grandes diferencias entre *Amor, gran laberinto* (1947), farsa barroca y brillante, cuyos seres se mueven como muñecos y actúan con gratuidad, y este drama áspero, impregnado de símbolos y de metafísica, pero ambas piezas, cada una a su manera, delatan una intención idéntica: esquivar lo que tiene la realidad de decorativo y de actualidad pasajera para instalar la obra artística en una zona más perenne y esencial a la que el creador puede acceder sólo volviendo los ojos hacia adentro de sí mismo. Si el realismo y la sencillez expresiva sirvieron para imprimir a la poesía de Salazar Bondy humanidad y belleza, yo pienso que la apertura sobre el mundo exterior y la voluntad de dramatizar asuntos de “aquí y de ahora” debilitaron estéticamente su obra teatral. Sus ensayos, algunos valiosos, otros estimables, otros discutibles, para crear un teatro realista peruano, me parecen menos logrados desde un punto de vista artístico, que estas dos obras suyas *Amor, gran laberinto* y *El rabadomante* —a las que habría que añadir esa espléndida pieza corta de ritmo y diálogo delirantes, *Los novios*— en las que se advierten una intuición penetrante de la “irrealidad” que contie-

ne en sí el teatro como espectáculo, un lenguaje eficaz para la creación de atmósferas insólitas o simplemente distintas a las conocidas por la experiencia y una técnica hábil para dar a cada asunto el movimiento y la estructura capaces de sacarles el mayor provecho dramático.

Esta breve incursión en la obra poética y teatral de Salazar Bondy tenía por objeto mostrar que en ella se grabó fielmente su exilio espiritual y que éste cesó en un periodo que abarca sus últimos meses de estancia en la Argentina y los primeros de su retorno al Perú. Su obra narrativa es posterior a este momento fronterizo: *Náufragos y sobrevivientes* (1954) y *Pobre gente de París* (1958) nacieron cuando Sebastián había dejado atrás aquella primera etapa e, incluso, el segundo de estos libros encierra una dura sátira contra quienes huyen espiritual y físicamente de su mundo y pretenden integrarse a otro, más sensible y adecuado a la vocación literaria o artística. Esa pandilla de latinoamericanos frustrados y alienados que desfila por los cuentos de *Pobre gente de París* nos informa de manera veraz sobre el convencimiento a que había llegado Salazar Bondy de que el exilio no era una solución o, más bien, de que esta solución entrañaba, a la larga, el riesgo de una derrota más trágica que la de hacer frente, como creador y como hombre, a la realidad propia, a la sociedad suya. Cuando escribió estos relatos, Sebastián llevaba varios años empeñado en probarse a sí mismo que un escritor peruano podía ejercer su vocación sin necesidad de huir al extranjero o de parapetarse en su mundo interior. Desde su regreso de Buenos Aires hasta su muerte, batalló calladamente por convertir en hechos este anhelo: ser leal a la literatura sin dejarse expulsar (fuera del país o dentro de sí mismo), en cuanto escritor, de la sociedad peruana; ser miembro activo y pleno de su comunidad histórica y social sin abdicar, para conseguirlo, de la literatura. Esto significó, para Sebastián, extender considerablemente el combate que ya había iniciado al ponerse al servicio de la solitaria, emprender una acción mucho más ardua.

Porque el escritor peruano que no vende su alma al diablo (que no renuncia a escribir) y que tampoco se exilia corporal o espiritualmente, no tiene más remedio que convertirse en algo parecido a un cruzado o un apóstol. Hablo, claro está, del creador, para quien la literatura constituye no una actividad más sino la más obligatoria y fatídica necesidad vital, del hombre en el que la vocación literaria es, como decía Flaubert, “una función casi física, una manera de existir que abarca a todo el individuo”. El escritor es aquel que adapta su vida a la literatura, quien organiza su existencia diaria en función de la literatura y no el que elige una

vida por consideraciones de otra índole (la seguridad, la comodidad, la fortuna o el poder) y destina luego una parcela de ella para morada de la solitaria, el que cree posible adaptar la literatura a una existencia consagrada a otro amo: eso es precisamente lo que hace el escritor que vende su alma al diablo. Sebastián vivió para la literatura y nunca la sacrificó pero, a la vez, en los últimos quince años de su vida, fue también y sin que ello entrañara la menor traición a su solitaria, un hombre que luchó por acercar a estos dos adversarios, la literatura y el Perú, por hacerlos compatibles. En contra de lo que le decían la historia y su experiencia, él afirmó con actos que se podía bregar a la vez por defender su propia vocación de escritor contra un medio hostil y por vencer la hostilidad de ese medio contra la literatura y el creador. Él no se contentó con ser un escritor, simultáneamente quiso imponer la literatura al Perú. Hundido hasta los cabellos en esta sociedad enemiga él fue, entre nosotros, el valedor de una causa todavía perdida.

Recordemos someramente qué ocurría con la literatura en el Perú hace quince años, qué hizo Sebastián cuando llegó a Lima. No había casi nada y él trató de hacerlo todo, a su alrededor reinaba un desolador vacío y él se consagró en cuerpo y alma a llenarlo. No había teatro (Jorge Basadre recuerda, en el prólogo a *No hay isla feliz*, la desilusión del crítico norteamericano Epstein que vino a Lima para estudiar el teatro peruano contemporáneo y debió regresar a su país con las manos vacías) y él fue autor teatral; no había crítica ni información teatral y él fue crítico y columnista teatral; no había escuelas ni compañías teatrales y él auspició la creación de un club de teatro y fue profesor y hasta director teatral; no había quién editara obras dramáticas y él fue su propio editor. No había crítica literaria y él se dedicó a reseñar los libros que aparecían en el extranjero y a comentar lo que se publicaba en poesía, cuento o novela en el Perú y a alentar, aconsejar y ayudar a los jóvenes autores que surgían. No había crítica de arte y él fue crítico de arte, conferencista, organizador de exposiciones y hasta preparó, con el título *Del hueso tallado al arte abstracto* una introducción al arte universal para “escolares y lectores bisoños”. Fue promotor de revistas y concursos, agitó y polemizó sobre literatura sin dejar de escribir poemas, dramas, ensayos y relatos y continuó así, sin agotarse, multiplicándose, siendo a la vez cien personas distintas y una sola pasión. Durante mucho tiempo, con aliados eventuales, encarnó la vida literaria del Perú. Yo lo recuerdo muy bien porque, diez años atrás y por esta razón, su nombre y su persona resultaban fascinantes para mí. Todo, en el Perú,

contradecía la vocación de escritor, en el ambiente peruano ella adoptaba una silueta quimérica, una existencia irreal. Pero ahí estaba ese caso extraño, ese hombre orquesta, esa demostración viviente de que, a pesar de todo, alguien lo había conseguido. ¿Quién de mi generación se atrevería a negar lo estimulante, lo decisivo que fue para nosotros el ejemplo de Sebastián? ¿Cuántos nos atrevimos a intentar ser escritores gracias a su poderoso contagio?

Sería torpe querer disociar, en Sebastián, al animador y al creador, al nervioso propagandista y al autor. Lo sorprendente es que él fuera indisolublemente ambas cosas y cumpliera con las dos por igual. Él acometió esa arriesgadísima empresa plural de crear literatura, sirviendo al mismo tiempo de intermediario entre la literatura y el público, de ser a la vez un creador de poemas, dramas y relatos y un creador de lectores y de espectadores y, como consecuencia, un creador de creadores de literatura. No es difícil adivinar la tensión, la energía, la terquedad que ello le exigió. En una sociedad culturalmente subdesarrollada como la nuestra cada una de esas funciones significa una guerra; él las libró todas a la vez.

Pero, en la segunda etapa de su vida de escritor, al combate por la literatura, Salazar Bondy añadió una acción política. Él fue un rebelde, no sólo como escritor, también lo fue como ciudadano. Por cierto que todo escritor es un rebelde, un inconforme con el mundo en que vive, pero esta rebeldía íntima que precipita la vocación literaria es de índole muy diversa. Muchas veces la insatisfacción que lleva a un hombre a oponer realidades verbales a la realidad objetiva escapa a su razón; casi siempre el poeta, el escritor es incapaz de explicar los orígenes de su inconformidad profunda cuyas raíces se pierden en un ignorado trauma infantil, en un conflicto familiar de apariencia intrascendente, en un drama personal que parecía superado. A esta oscura rebeldía, a esta protesta inconsciente y singular que es una vocación literaria se superpone en el Perú casi siempre otra, de carácter social, que no es raíz sino fruto de esta vocación. Crear es dialogar, escribir es tener siempre presente al *hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère*, de Baudelaire. Ni Adán ni, Robinson Crusoe, hubieran sido poetas, narradores. Pero ocurre que en el Perú los escritores son poco menos que adanes, robinsones. Cuando Sebastián comenzaba a escribir (también ahora, aunque no tanto como entonces), la literatura resultaba aquí un quehacer clandestino, un monólogo forzado. Todo ocurría como si la sociedad peruana pudiera prescindir de la literatura, como si no necesitara para nada de la poesía, o del

teatro, o de la novela, como si éstas fueran actividades negadas al Perú. El escritor sin editores ni lectores, falto de un público que lo estimule y que lo exija, que lo obligue a ser riguroso y responsable, no tarda en preguntarse por la razón de ser de esta lastimosa situación. Descubre entonces que hay una culpa y que ella recae en ciertos rostros. El escritor frustrado, reducido a la soledad y al papel del paria, no puede, a menos de ser ciego o imbécil, atribuir su desamparo, y la miserable condición de la literatura, a los hombres del campo y de los suburbios que mueren sin haber aprendido a leer y para quienes, naturalmente, la literatura no puede ser una necesidad vital ni superficial porque para ellos no existe. El escritor no puede pedir cuentas por la falta de una cultura nacional a quienes no tuvieron jamás la oportunidad de crearla porque vivieron vejados y asfixiados. Su resentimiento, su furor, se vuelven lógicamente hacia ese sector privilegiado del Perú que sí sabe leer y sin embargo no lee, a esas familias que sí están en condiciones de comprar libros y que no lo hacen, hacia esa clase que tuvo en sus manos los medios de hacer del Perú un país culto y digno y que no lo hizo. No es extraño, por eso, que en nuestro país se pueda contar con los dedos de una mano a los escritores de algún valor que hayan hecho causa común con la burguesía. ¿Qué escritor que tome en serio su vocación se sentiría solidario de una clase que lo castiga, por querer escribir, con frustraciones, derrotas y el exilio? Por el hecho de ser un creador, aquí se ingresa en el campo de víctimas de la burguesía. De ahí hay sólo un paso para que el escritor tome conciencia de esta situación, la reivindique y se declare solidario de los desheredados del Perú, enemigo de sus dueños. Éste fue el caso de Salazar Bondy.

Al coraje de ser escritor en un país que no necesita de escritores, Sebastián sumó la valentía de declararse socialista en una sociedad en la que esta sola palabra es motivo de persecución y espanto. Esto no lo condujo a la cárcel como a otros, pero sí le significó vivir en constante zozobra económica, ser privado de trabajos, vetado para muchas cosas, hizo más áspera su lucha cotidiana. Al igual que sus convicciones estéticas, su posición política sufrió una transformación honda en la segunda etapa de su vida, se hizo más radical y enérgica. Entre el reformista de 1945 y el amigo de la revolución cubana que en *Lima la horrible* escribía “el tiempo que deviene sin controversia pasatista pone en evidencia más y más que la humanidad —y el Perú, y Lima— quiere y requiere una revolución”, se extiende todo un proceso de maduración ideológica del que dan fe la militancia de Sebastián en el Movimiento Social Progresis-

ta, sus colaboraciones en el órgano de esta agrupación, *Libertad*, su conferencia titulada significativamente *Cuba, nuestra revolución*, sus innumerables artículos políticos en la prensa internacional de izquierda —como *Marcha* de Montevideo, la revista marxista norteamericana *Monthly Review*, la revista francesa *Partisans*, etc.—, las palabras finales de su ensayo sobre el mito de Lima y su intervención en el encuentro de narradores de Arequipa en la que explicó su posición política. Para conocer de manera cabal el pensamiento de Sebastián sobre la realidad histórica, el sentido preciso de su adhesión al socialismo, el grado de adhesión que lo ligó al marxismo, habría que revisar y confrontar dichos textos. Pero, en todo caso, nadie puede poner en tela de juicio que, en la dramática alternativa contemporánea entre capitalismo y socialismo, él optó claramente por esta segunda opción. Una prueba elocuente de ello es el homenaje que le rindieron los escritores revolucionarios cubanos en la revista de la *Casa de las Américas* de la Habana —a cuyo consejo de redacción pertenecía—, deplorando esa muerte “que nos arranca a un amigo fraternal, a un maestro, a un compañero de las mejores batallas”.

Pero hay que decir también que —a diferencia de otros escritores que, explicablemente exasperados por la postración del Perú y la injusticia que lo avasalla, creen útil orientar su vocación por razones de eficacia revolucionaria—, Sebastián supo diferenciar perfectamente sus obligaciones de creador de sus responsabilidades de ciudadano. Él no eludió ningún riesgo como hombre de izquierda, pero no cayó en la ingenua actitud de quienes subordinan la literatura a la militancia creyendo servir así mejor a su sociedad. Él no había sacrificado la literatura para ser admitido en la injusta sociedad que le tocó, no había renunciado a escribir para ser algún día influyente, rico, poderoso; tampoco abandonó la literatura para hacer de la revolución una tarea exclusiva y primordial, tampoco mató a la solitaria para dedicarse únicamente a luchar por un país distinto, emancipado de sus prejuicios y de sus estructuras anacrónicas, donde fuera posible la literatura. Él supo comprometerse políticamente salvaguardando su independencia, su espontaneidad de creador, porque sabía que, en cuanto ciudadano, podía decidir, calcular, premeditar racionalmente sus acciones, pero que, como escritor, su misión consistía en servir y obedecer las órdenes, a menudo incomprensibles para el creador, los caprichos y obsesiones de incalculables consecuencias, de la solitaria, ese amo voluntariamente admitido en su ser. Como había defendido su vocación contra la iniquidad y la mezquina sordidez, la defendió contra las tentaciones del idealismo y el fervor

social. Ésa es la única conducta posible del escritor y lo demás es retórica: anteponer la solitaria a todo lo demás, sacrificarle el mal y el bien. Yo no sé si Sebastián admitiría o rechazaría esta divisa; tal vez el generoso incorregible que había en él diría que no, que en ciertos casos, cuando los vacíos, las deficiencias, las heridas de una realidad lo reclaman, el escritor debe abandonar parcial o enteramente el servicio de la solitaria para entregarse a tareas más urgentes y de utilidad social más inmediata que la literatura. Pero, aun cuando él no lo quisiera reconocer y lo negara, un examen de su vida y de su obra, incluso rápido como éste, deja abrumadoramente al descubierto esta verdad: en todo momento, aquí en el Perú o en el exilio, en las circunstancias mejores o peores de su vida, en cualquier empresa o aventura de las muchas que intentó, cuando hacía periodismo, enseñaba o militaba, la literatura seguía ocupando el primer lugar y acababa siempre por oscurecer a cualquier otra actividad con su sombra pertinaz. Ante y sobre todo, a pesar de su terrible bondad, de su inagotable curiosidad por todas las manifestaciones de la vida y su aguda percepción de los problemas humanos, Sebastián fue ese egoísta intransigente que es un escritor, y de todos los combates que sostuvo, el principal y sin duda el que motivó todos los demás fue el que tenía la solitaria como ideal.

Es difícil, entre nosotros, hallar escritores que lo sean realmente, es decir, que estén vivos como creadores, a la edad que tenía Sebastián cuando murió. José Miguel Oviedo ha señalado con razón “esa triste ley de la literatura peruana que ha condenado a sus poetas a la muerte prematura —esto es, al silencio— al borde de los treinta años”. En efecto, los poetas, los escritores peruanos lo son mientras son jóvenes; luego el medio los va transformando: a unos los recupera, asimila; a otros los vence y los abandona, derrotados moralmente, frustrados en su vocación, en sus tristísimos refugios: la pereza, el escepticismo, la bohemia, la neurosis, el alcohol. Algunos no reniegan propiamente de su vocación sino que consiguen aclimatarla al ambiente: se convierten en profesores, dejan de crear para enseñar e investigar, tareas necesarias pero esencialmente distintas a las de un creador. Pero ¿escritores vivos a la edad de Sebastián? Vivos, es decir curiosos, inquietos, informados de lo que se escribe aquí y allá, lectores ávidos, creadores en perpetua y tormentosa agitación, envenenados de dudas, apetitos y proyectos, activos, incansables, ¿cuántos había al morir Sebastián, cuántos hay ahora mismo en el Perú? Cuando van a la tumba, la mayoría de los escritores peruanos son ya cadáveres tiempo atrás y el Perú no suele conmoverse por esas vícti-

mas que derrotó diez, quince, veinte años antes que la muerte. En Sebastián, nuestra ciudad, nuestro país tuvieron a un resistente superior; la muerte lo sorprendió en el apogeo de su fuerza, cuando no sólo soportaba sino agredía, con todas las armas a la mano, a su enemigo numeroso y sutil. Los homenajes que se le rindieron, la conmoción que su muerte causó, las múltiples manifestaciones de duelo y de pesar, esas coronas, esos artículos, esos discursos, ese compacto cortejo, son el toque de silencio, los cuarenta cañonazos, las honras fúnebres que merecía tan porfiado y sobresaliente luchador.

Lima, abril de 1966

Publicado originalmente en *Revista Peruana de Cultura*, Lima, N.^{os} 7-8 (junio de 1966), pp. 21-54. Posteriormente en *Contra viento y marea* (1962-1982), Seix Barral Editores, Barcelona, 1983, pp. 89-113.