

Filosofía no muy profunda la suya, quizá, pero sí llena de actualidad y expuesta con elocuencia y brillo.—*Ramiro Páez.*



Un clásico peruano recién nacido: "LA FUGA", de *Alberto Wagner de Reyna*

*La Fuga* es una novela que, tomándola como tal, se nos escapa. El género está ya sobradamente definido para que no se le resista el lector a las primeras páginas. ¿*La Fuga* no lo devora, ni se deja devorar por él? Entonces el autor ha periclitado. ¿Dónde están los lances concretos, palpitantes, la sucesión contrapuntística de hechos y peripecias? Después de todo, argüirá el más avisado, Wagner era un místico, un existencialista heideggeriano, un filósofo, en fin. Y de allí que lo sorprendamos divagando, sin atracar la entraña de su asunto. No es una novela, proclamará dueño de sí, algún despabilado, huyendo, acaso, de *La Fuga*...

Y se perderá irremediablemente, si no es capaz de reaccionar a tiempo contra el prejuicio poderoso, algo mejor y más interesante que una novela: un extraordinario libro.

Desde luego, es una novela, aunque se evada de los cánones clásicos, consagrados e incommovibles, aún en Virginia Woolf, aún en Joyce, es una novela, con una técnica inobjetable, mágica, bergsoniana, cinematográfica. Pero es también muchas otras cosas, a cual más suculenta. Y entre esas otras cosas está el de ser, sencillamente, un gran libro, algo que no alcanzan, por regla general, a ser las novelas de más éxito. Un libro, un todo, un alma, un espíritu. Hombre, vida, muerte, pensamiento, fe, destino, historia, están vigorosamente presentes. Los estructura la filosofía, la reflexión humanística, el humorismo, la greguería, la sátira, la poesía, el ensayo, la sociología política. Todo un universo en pie.

Pero hay a su vez otro elemento imponderable, que funde en una gran unidad todo este material heterogéneo, objetivo y subjetivo, y es el lenguaje, exaltado hasta aquella dimensión literaria que le



permite convertirse en fundamento de algo imperecedero, que, cuando realmente lo fundamenta, se denomina *un libro*.

*La Fuga* no será sino a ratos novela, cuento, ensayo, poema, humorismo, filosofía. Pero será siempre, a través de la ininterrumpida sucesión de su misterio, un libro, firme, bello, unido, profundo, un libro que lo es por el sentimiento patético con que el autor ha elevado a la jerarquía intrínseca de lo literario un lenguaje preciso, y juntamente con este lenguaje, un mundo que reclamaba asimismo su categoría literaria esencial.

Allí está, por supuesto, la cualidad que le permite reunir en un todo calidades tan heteróclitas, acondicionar la homogeneidad peculiarísima del conjunto, desbistar delicadamente sus facetas, hasta hacerlas partícipes de un mismo espíritu, de un solo color anímico, del cual van manando sin interrupción como de una fuente madre, rápida en proveer, densa, inexhausta. Es de los libros que se leen de un envión, aunque no se terminen con igual prontitud. No. Hay que repasar cada una de sus páginas para degustarlas, antes de seguir adelante. Por mucho que la curiosidad nos aguije, la atmósfera de un período, a veces la de una sola frase, por su intención humorística, por su lograda sazón filológica, o bien por su fantasmagórico zarpazo, nos retiene con su fuerza de embrujo. Hasta cuando está trazado el pensamiento con la precisión geométrica más fría, hay un duendecillo merodeador y agudo.

En este sentido, *La Fuga* no es un libro indefenso, un libro más en la hoguera de la consumición infortunada. Con su sistema raro, pero incontrovertible, es libro único en el panorama de nuestras literaturas. No creo que, en el Perú, se hayan escrito dos libros con el rigor logrado y suelto de *La Fuga*, donde están sopesadas, meditadas, sentidas doblemente, intelectual y dramática, temporal e intemporal, abstracta y poéticamente, todas y cada una de sus palabras, y hasta el más huido de sus fonemas. En un país donde se escribe a la ligera, con esa ligereza mental que nada arriesga, porque se posee con seguridad un idioma ejercitado y un habla fácil, suele a menudo caerse en la vulgaridad, en lo anodino o, lo que es peor,



en la pedantería. *La Fuga* es toda una lección. No sólo se eleva por la nobleza de sus temas, por la intención intelectual o literaria más decantada de que pudiera hacer gala. Se eleva, sin duda, por el peso que ejerce la reflexión sobre la sensibilidad líricamente exaltada, por la gravedad, por la exquisita sensatez con que el rigor idiomático equilibra lo intrascendente de la forma con la trascendencia del contenido.

Si se mira de soslayo, se puede creer que el autor ridiculiza a mansalva, con obstinada frecuencia, aspectos del vivir, o humanas debilidades merecedoras de un tratamiento menos cáustico, menos severo, menos irresponsable. Pero no es así. Si es verdad que Wagner propende a ironizar tales situaciones, lo estrafalario en sí está absorbido por el juego de la imaginación al servicio de una expresividad inmanente, que deslustra el motivo, enajenándolo de su dependencia puramente mundana, caricaturesca o absurda. No. Lo que ha hecho en verdad es sortear tan penoso descubrimiento, desplazar ese cotidiano círculo de horror que rodea a la existencia del hombre como un verdadero océano de agua. Así lo transfiere de capa, lo constituye en propiedad permanente de un trasgo sintáctico laboriosamente tallado.

La materia, la realidad material, en *La Fuga*, es sólo una envoltura transparente, en cuyo sistema de formas y colores, aquélla se trasciende a sí misma. No tratemos de identificarla, porque carece de substancia, o mejor dicho, porque su substancia es proteica. "Las luces se encienden y el tren es un gusano fosforescente que se desliza por el valle, una oruga sobre ruedas que crea con la potencia de su faro la paralela predestinación de los rieles. Afuera la negrura es completa y el viajero no puede comprobar que se halla en movimiento". Este es sólo el botón de muestra. Pero nos permite comprender cómo sobrepasa la caricatura al converger sobre los defectos humanos el rayo conmutador de su mirada. Por ejemplo, Wagner de Reyna recorta sobre el molde de cuatro clases famosas de indumento, otros tantos modos de opinar de unos amigos confundidos en la ya clásica controversia ideológica. "Manuel tiene convicciones a la ame-



ricana, semejantes a la indumentaria del Middle West: cómodas, prácticas, sin cuellos ni pecheras duras (almidonadas camisas de fuerza), ni plastrones complicados. Teorías útiles en exámenes y pasos, con que se puede entrar sin escándalo en la redacción de un periódico o aún en la secretaría de un ministerio. Un bolsillo conceptual allí donde se le necesita (para guardar los recursos), entretelas resistentes, y pocos botones de prejuicios que puedan engancharse en los postigos de las excepciones. Abomina del sombrero de copa (con vuelo hacia arriba, hoy que los automóviles tienen techos bajos), de los esarpines (que abrigan los pies para tener fresca la cabeza), y otros adminículos que daban antaño categoría, pero que suelen perderse en el tráfigo cotidiano de opiniones a máquina y numeradas cual zapatos”.

Más que pintar el ambiente donde ocurren los lances, Wagner realiza la escenografía de su cuento (y no en sentido artificioso, sino medular: arabesco de imágenes y palabras, agentes plásticos que, tan pronto como se desvanecen como humo, se prenden y adhieren a una trama pictórica interior). Curiosa novela ésta, o cuento, donde por ningún motivo se va a producir la descripción de un lugar o signo que ya hubiéramos contemplado, poco, nada y mucho, en el mundo. Wagner no describe para que aprehendan los sentidos, a rastras de la consabida memoria; marcha a otra clase de encuentros y fricciones, por el camino de la fantasía. Penetramos, pues, en una escenografía irreal, que no cabe en un teatro simplista, pero que no está hecha tampoco de trazos oníricos, de insólitas trabucaciones, sino de relaciones sutiles que sólo una sensibilidad caladiza, un humor avisgado, ducho en percibir las interioridades de los mundos del arte y de las letras, puede asumir con presteza y en toda la pureza de su fuerte evocación literaria.

Estamos enfrentados a lo que constituye la dimensión y el significado radical de *La Fuga*. Es un ensayo-cuento escrito y concebido por un humanista, más bien que por un filósofo (que en este caso es sólo un atizador). Pero un humanista que es al propio tiempo un artista —como lo fueron Erasmo, Valla o Vives— y que, por lo tan-



to, su material ingente de relaciones y alusiones implícitas viene a ser nada más que eso, una brisa marina y yodada, una materia dócil, con su matiz arcano, que el artista dispone en el orden formal de las palabras como un pintor distribuye vibraciones cromáticas en el orden específico de su cuadro.

Ello no quiere decir, sin embargo, que el autor se dé por satisfecho con un puro juego abstracto de acisoladas analogías. Podemos ignorar también la mayor parte de dichas relaciones, y no obstante asistir a la realización artística que se nos depara con todo el lujo de una economía literaria perfecta.

No es, pues, incompatible el ejercicio a que pueda someterse un lector culto, a fin de probar las cuerdas de su sensibilidad cultural, con el goce directo que emana de las situaciones específicas del cuento y de su imaginería irreal —clásico-barroca— con que Wagner de Reyna nos invita a penetrar en la alquitarada atmósfera de su productiva, pero disciplinada imaginación, y hasta más allá de ella.

Sobre todo, dentro de nuestras letras peruanas, aunque todavía no se haya materializado el efecto —ya sucederá el día menos pensado—, *La Fuga* es todo un libro raro, único, un libro que no será inferior a ninguno de los nuevos libros que se puedan acodar a su lado, un libro que por sí sólo se basta a echar por tierra una montaña de libros que no más por su bulto o por otros accidentes secundarios forman lo que suele llamarse, precipitadamente, una literatura nacional.

*La Fuga*, de Alberto Wagner de Reyna, tiene en su haber este privilegio, de que muy pocos libros, cualquiera que sea su nivel, pueden enorgullecerse: precisa de un lector atento, y artístico, para captarlo, para poderle transmitir su propia savia, su materia henchida de geométrica precisión, de arte, de elevación, de tragedia. Me place considerarlo un nuevo clásico peruano recién nacido.

\* \* \*

Si los lectores tuviéramos la facultad de modificar a nuestro capricho el título de la novela que leemos, yo le sobreañadiría a *La*



*Fuga*: El hombre que no pudo morir, en el sentido de que no le fué posible morir. El destino aplasta a Pablo, pero sobre todo le ha matado la voluntad de morir, de suerte que, en lugar de apurar el gran sorbo, o enderezar hacia la muerte el flujo positivo de sus acciones, queda anulado el sentido de su vida por la única victoria aparente que es posible lograr sobre la muerte: la que mata en vida y anima paradójicamente un fantasma, la que mata a la muerte. Como esos hombres que, al decir de Simmel, por no tener muerte, se supone que les ha de matar una puñalada, Pablo rehuye morir, siendo así que *"la mort est le plus grand espoir des hommes, leur seul espoir d'être hommes"* (Maurice Blanchot).

Tal es el asunto novelado por Wagner, novelado y encarado desde todos los ángulos, como en el interior de un caleidoscopio que se desintegra momentáneamente para luego restituirse a su forma. El argumento queda reducido a una situación esquemática, sin importancia alguna como tal argumento. Con gran sabiduría se ha librado Wagner de él. Lo que cuenta, en cambio, es la vivencia de Pablo, una sola y misma vivencia caleidoscópicamente múltiple, y con respecto a la cual la historia misma no es más que un resto o vestigio fósil, a modo de referencia y guión. La vivencia de Pablo, en suma, es el prisma que refracta hasta el matiz más eterizado de su contenciosa conciencia. Sólo que tiene Pablo la virtud de no denunciarla por su cuenta, así como tiene también Wagner el escrúpulo de desaparecer del redil de la trama. Por nada del mundo consentiría en simpatizar con sus entes, ni menos que ellos lo enredaran en su tragicomedia. Se pone a buen recaudo tamizándolos en la porosa pantalla de su prosa. El autor no dirá por Pablo lo que éste no sería capaz de inducir objetivamente de la secuencia temporal de sus estados anímicos.

En cualquier novela habitual estamos tratando de deshacernos de la presencia melosa del autor, en general del narrador, porque su participación afectiva, sus hostigosos humores, destruyen la virginidad del suceso, que a solas debe vivir el contemplador frente a la obra de arte. Mas acaso sea tal interferencia una de esas convenciones



estatuidas que prestigian el vaivén de la novela común y corriente. Y por ello *La Fuga* no es una novela común, sino que es extraordinaria. En *La Fuga*, el autor nos deja a solas con la conciencia reflejada intemporalmente de su personaje Pablo. ¿Cómo ha sido posible? Ya lo hemos señalado: gracias a que el contenido argumental tiene en el plano visible sólo uno de los muchos puntos de referencia que encuadran la vivencia de Pablo. La novela de Pablo no es una novela sino para él, en la medida que va fluyendo de su vida. Pablo sólo sabe de sí mismo aquello que su vida, como una novela, le iría narrando, y nada más, nada por anticipado, nada marginalmente comprobado. Y el autor hace también como que no se ha enterado de nada más. Por ello puede abandonarle al curso de sus reminiscencias, mientras abarca otros aspectos, nódulos, entretelas, hitos y cabos del replegado y furtivo universo en que los huesos de la concepción de Pablo se trituran.

Precisamente, eso no habría sido posible si el novelista, al proponérselo, no hubiera actuado, además, poéticamente, es decir, si no hubiera sensibilizado un lenguaje en que cada una de esas manifestaciones subjetivas, cada uno de esos fugaces encuentros del protagonista con su sombra, cada una de esas impresiones pueriles con que va el mundo real absorbiéndolo insensiblemente, adquieren un estado perdurable de vibrante y tensa expresión, un signo justo poéticamente provocado, capaz de vivir por sí mismo como otra cosa diversa que su intencionalidad. Es así como surge una imaginería profusa, tesonera, insistente, que va liberando, por obra de la expresión poética ricamente modulada, la débil impresión relativa inmersa en la influencia temporal de la receptividad.

Se trata, pues, de una novela psicológica, en el más profundo y nuevo sentido de la palabra. La novela de una vivencia conectada, de un lado, al polo ontológico de la trascendencia, y del otro lado al polo inmanente del destino, destino que hay que cumplir para evitar que entre uno y otro polo se forme, no ya la ideal identificación absoluta, sino ese nudo mortífero que asuela la vida del estudiante Pablo.



Pablo puede ser un símbolo de lo que se quiera, pero ante todo es el personaje real de una verdadera vida imaginal. Pablo está al servicio del autor en la justa medida en que el autor está al servicio de Pablo. Individual e irreductible, lo ausculta el autor tomándole el pulso, escuchando el corazón de Pablo. Así es como se sabe que todos los caminos le han de llevar a no morir, es decir, a no realizar su destino, a postergar al infinito la decisión, que implica poner en el cimiento de la vida la libertad para morir, en fin, a no quedar en nada. La paradoja de esta suspensión se dice así: "Allí sí que el vacío sería compacto, inexorable: una roca de vacío". Y, lo que es ya el colmo, a que ni siquiera se entere de que no es capaz de no querer no-morir. Lo único que le lleva a percibir su autoconciencia es una sensación horrible y nauseosa de huida de sí, una fuga atormentadora e inocua, una sensación metafísica orientada fisiológicamente hacia el vértigo y el llanto. Está de tal modo atrapado en la tupida red de una serie de circunstancias mundanales, que no puede penetrar a través de ella en la realidad. Esas circunstancias son precisamente el mundo de Pablo, son lo que no es en realidad Pablo mismo, lo que no es él, pero que sin embargo, se lo llevan de encuentro. El autor, en fin, no puede identificar las vivencias de Pablo sino en el mundo con el cual se han trabado y desarrollado. Así se desvía *La Fuga* del cauce de la novela y entra en el más estrecho de la historia. ¿Puede ser Pablo un símbolo? Puede ser, sin duda alguna, el símbolo de un mundo que tampoco está capacitado para morir, y que tampoco sabe que, lo que es aún peor, no puede morir, en el sentido de que no es capaz de morir, aun cuando sería capaz, tal vez, de no querer no-morir.

Lo metafísico no es aquí heterogéneo con lo sociológico. El conflicto étnico, social, histórico, en el Perú, se da la mano de la manera más inextricable con el secreto conflicto metafísico de toda criatura existencial. Siempre nos envuelve un mundo que señala hacia una puerta entornada, o hacia una puerta cerrada a piedra y lodo. En este último caso, es imposible escapar sin estrellarse al abrir un portillo. Pero, ¿no hay casos en que es preciso hacerlo, si en ello nos



va la vida auténtica? Frustrado antes de empezar, Pablo no eligirá morir libremente, no mientras se obstine en no mirar, en no arros-trar aquello que lo sujeta a una voluntad de no morir que se halla por debajo de su verdadera voluntad de sobrevivir y de reencarnarse espiritualmente. Todo esto, *mutatis mutandi*, puede corresponder al símbolo que es Pablo.

Pero no necesitamos remontarnos a él para que el fenómeno es-tético se nos ofrezca en toda su brillantez, tangible y desnudo. Po-demos enfrentarnos a esta lectura, por cierto, sin temor al misterio. Allí no hay nada emboscado, nada que no nos sea conceptualmente inteligible, ni siquiera cuando el repentino ramalazo poético revela esta escena, aquella situación, aquel estado de ánimo, a la luz revo-lante de un sugestivo claroscuro. En este libro de sabor tan clásico, no hay vetas enmarañadas, claves psicológicas y esfíngicas, gruesos enigmas. Nada más ajeno a un espectacular o solapado hermetismo. La fisonomía de *La Fuga*, no obstante su medio tono resistente, a pesar de ese diuturno compás que va del Adagio a la Zarabanda, por cima de su tonalidad penumbrosa, que como un *humus* fiel capta los ágiles ritmos del concepto, es radiante, asequible, y toda ella se brin-da con entera felicidad. Hemos dicho, es cierto, que está surcada por hacecillos de nervaduras finísimas, permeables y esclarecidos tópicos humanísticos, literarios, etc. ¿Pero qué misterio hay en ello? ¿No tenía el culto lector derecho a informarse? Su mismo aparente des-orden narrativo no es más que el flexible orden bergsoniano de la *durée réel*. La vivencia actual y única que hace girar el libro, es el éntasis de una columna de vivencias.

Resulta palmaria la forma cómo Wagner de Reyna establece, gracias a este efecto psicológico, la concordancia entre la unidad fun-damental del tema y su desgaje infinitamente fragmentado. Parece-ría, incluso, que este comentario intelectual, poético, filosófico, eru-dito, etc., interrumpiera como algo extraño e interpuesto, extrínseco e inútil, el continuo substancial del suceso. Y es todo lo contrario. En su condición misma de vivencia psicológica, la trama, como sus-



pendida, cede el paso al lírico caudal de que va tomando la novela su forma literaria y su estilo más hondo y característico. La sucesiva desmembración no es en este caso más que simultaneidad de visión. Al evocar la vivencia actual un recuerdo, una fracción fugitiva de su pasado, que no por eso deja de ser actualidad pura en la vivencia que congloba, el panorama de la realidad ya ha variado en forma casi absoluta; se ha montado, primero, una imagen sobre otra; luego, se ha transmutado al decantarse. Pablo se aleja de sí mismo al recordar su pasado, pero él está presente a la vez en dos, tres o más tiempos. Es así lógico lo que parece, *prima facie*, forzado. Al dislocarse el conjunto, al saltar las coyunturas del contexto, coincide la fragmentación de lo artísticamente elaborado con el seccionamiento transversal de la historia de su personaje, historia que va vaciando Pablo del arcón de su memoria y recibéndola en ese instante terrible en que su destino de fracasado se alumbra a la luz de una metafísica final. La técnica de *La Fuga* puede vislumbrarse en la siguiente frase del autor: "Acontece simplemente esto: el hombre es imprevisible; en él los rasgos esenciales no casan como los engranajes de un reloj; minuterero y horario marchan por su cuenta, de modo que la constelación de ellos no indica la hora astronómica, sino la cronología del alma".

Desde luego, no es *La Fuga* un libro peruano, y no porque existan maneras de reconocer, de acuerdo con alguna clave secreta, cuándo un libro es o no peruano, sino, lisa y llanamente, porque reúne como características fundamentales lo que sólo con él viene a ocupar un sitio de honor en nuestras letras: me refiero a que es un libro tamizado poro a poro por la inteligencia. Nuestras letras desbordan intuición, instinto, imaginación, distinción, a veces algunas dosis fuertes de sabiduría enciclopédica. Aquí, en *La Fuga*, no hay nada que no se hubiera calibrado con el más alto instrumento de precisión del espíritu. A mí me da la impresión de un libro inglés, al menos por el estilo domeñado de su leve y a la vez incisiva materia intelectual. No veo en él profundidad escalofriante, honduras prohi-



bidas, espesores o densidades en cuyo piélagos hay que bucear con escafandra y todo. Más bien se siente uno en lo sólido de la sima, resbalando sobre el suelo ancho del piélagos. No hay profundización, como no hay nada que profundizar en un cuadro pictórico: lo hondo es ya lámina dura y translúcida que de suyo refleja la otredad: cuanto trasciende a lo feérico.—*Alejandro Lora Risco.*