

POESÍA Y POÉTICA

VERANO 1992

Sobre la Poesía

Emilio Adolfo Westphalen

César Vallejo

- Eduardo Milán
- Aldo F. Oliva
- William Rowe
- Crónicas y poemas

Poemas / Sandro Penna

Habla el escultor / Henry Moore

Poemas / Joan Vinyoli

**De cómo Odiseo fue Ulises y de sus
avatares** / Aldo F. Oliva

10

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA



**UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA**

Lic. Carlos Vigil Avalos
RECTOR

Lic. Luis Narro Rodríguez
DIRECTOR GENERAL ACADEMICO

Mtro. Maximino Verduzco A.
DIRECTOR GENERAL DE SERVICIOS
EDUCATIVO-UNIVERSITARIOS

Mtro. Gerald Nyenhuis
DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

POESIA Y POETICA
No. 10 • Verano 1992

Hugo Gola
DIRECTOR

Juan Alcántara P.
Ana Belén López
J. Gerardo Menéndez
Roberto Tejada
CONSEJO DE REDACCION

J. Gerardo Menéndez
DISEÑO

POESIA Y POETICA
Publicación trimestral de poesía
y reflexión poética.
Prolongación Paseo de Reforma 880.
Lomas de Santa Fe, 01210, México, D.F.
Certificado de licitud de título No. 5752.
Certificado de licitud de contenido No. 4441.
ISSN 0188-5154.
Autoedición: Producción Gráfica y
Comunicación S.A. de C.V.
Impreso en los talleres gráficos
de la Universidad Iberoamericana.

Contenido

- 3 Sobre la Poesía
Emilio Adolfo Westphalen
- 9 La imposibilidad del poema "humano"
Eduardo Milán
- 13 *Trilce* de César Vallejo. Poema XXIII
Aldo F. Oliva
- 20 César Vallejo: entre el silencio de los críticos y el
silencio de la poesía
William Rowe
- 28 Crónicas y poemas
César Vallejo
- 42 Poemas
Sandro Penna
Traducción y nota: Guillermo Fernández
- 57 Habla el escultor
Henry Moore
Traducción: Martha Block
- 64 Poemas
Joan Vinyoli
Traducción: Eligio Díaz Garaygordobil
- 77 De cómo Odiseo fue Ulises y de sus avatares
Aldo F. Oliva
- Ilustraciones:
Esculturas de Henry Moore



Composición, 1931

Sobre la Poesía *

Emilio Adolfo Westphalen

Cuando los organizadores de esta “Semana de Poesía Iberoamericana” tuvieron la gentileza de invitarme a pronunciar el discurso inaugural - estuvieron movidos por excelentes motivaciones - pero no consideraron que no era yo - indudablemente - la persona más idónea para la tarea. Desde luego - me estaba vedado rechazar lo que para mí era un homenaje desmesurado. Mi reconocimiento de este hecho e - igualmente - una dosis grande de imprudencia me cegaron e hicieron aceptar gustoso y con premura la tarea - olvidando que en mi vida había pronunciado discurso alguno - académico o de otra especie.

Mi amor y entusiasmo por la Poesía - la perspectiva de ocuparme en ella - aun cuando sumariamente - ante ilustres colegas míos - en un ambiente de tradición excelsa y antigua (sobrentendida la más amplia simpatía) me impidieron tomar conciencia cabal del riesgo y la temeridad de la empresa. Tampoco podía dar marcha atrás - desistir del empeño confesando incapacidad y deplorando el engaño. Pido - de entrada - por tanto - gracia. Me atrevo a suponer que me será concedida indulgencia y comprensión - que lo poco que diga encontrará disposición clemente y favorable.

No es secreto que el acceso a la Poesía no es acontecimiento común u obligatorio en la vida corriente. Mucha gente (me temo que la mayoría) transcurre dichosa o mediocre o angustiosamente su vida sin que tenga la menor sospecha de que circulan - casi clandestinamente - unos raros objetos construidos con palabras - las cuales (en ocasiones) dan un sonido dulce o agrio pero que nos confunden y transportan a otra esfera de existencia - por lo general exaltada y casi siempre intraducible a otros términos del lenguaje o a actividades diversas de nuestro espíritu.

* Discurso leído en la Universidad de Salamanca el 15 de julio de 1991.

¿Cómo se llega a ese estado que podríamos calificar de tiernamente delirante? No ha sido nunca (a mi entender) esclarecido el fenómeno de la iniciación poética. Intuyo que son innumerables y variadas las vías que conducen - por extraviados oscuros e imprevistos caminos - al primer contacto - a la revelación primigenia. Lo cierto es que quien ha abierto ojos y oídos a la percepción de un canto de ninfa o sirena - difícilmente podrá desprenderse de la nostalgia de sentirse nuevamente cautivado por ella. No sé si a incautos o videntes - la Poesía transformó la vida. Nos rendimos a ella - indefensos - aunque pocas veces nos llegue más que el barrunto engañoso de una voz tal vez oída o - más probablemente - tímidamente presentida. No poseemos sistema o ritual - penoso o inspirado - que nos asegure la invocación - que haga que la Poesía responda a un llamado desgarrante o cauto. Aun si por azar acude - no sabremos nunca si nos concede la inmerecida dádiva - el don tan prestamente otorgado cuanto abolido.

De lo antes manifestado - podrá oscuramente deducirse que la Poesía no sólo es incierta - variable - temible - sino igualmente engañosa - la mayoría de las veces decepcionante. Otra consecuencia es la admisión que no existen sistemas establecidos o seguros de aproximación - que son químicos los esfuerzos por trazar reglas e inventar métodos de captación. Un éxito - inesperado y nunca exento de duda - no asegura la posibilidad de la repetición. El poeta debe ofrecerse a la Poesía tan despojado de todo prejuicio o arte retórica - como la vez primera que tuvo la escatimada dicha de creer estaba a él dirigida una voz atrayente y desilusionante. El poeta se engañará irremediablemente si pretende armar trampa o artificio - ingenuos o sabios - que le aseguren el otorgamiento de la gracia.

Se me rebatirá que diariamente son incontables los poemas propuestos - que a pesar del recato de la Poesía - nos vemos abrumados incansablemente con pretendidas falsas y discordantes novedades - o (aun peor) por repeticiones deformadas de algunos logros aparentes que autoconsagrados expertos nos comunican como normas fijas e intangibles.

En verdad - para valernos de una comparación vulgar - las piedras que llamamos preciosas adquieren esa cualidad por su rareza o extravagancia y tal cualidad es - más o menos - aceptada y reconocible. La apreciación de los poemas - en cambio - varía siempre de acuerdo a las épocas - a las circunstancias de la vida en que los escuchamos - al temperamento y a la sensibilidad de las personas. No persisten - en consecuencia - ni el grado de estimación ni la seguridad del arrobo y el encantamiento.

Sorprenderá - una vez admitida cierta veracidad en los aspectos apuntados del fenómeno poético - que tantos de nosotros seamos fieles devotos de la implacable deidad - toda ella atracción y espejismo - y que a pesar de sus continuos desaires - no fatigue ni desazone a quienes le rendimos culto y devotamente nos sometemos a ella. Sus atractivos son tanto más apreciados cuanto menos son accesibles. El poema - al igual que la belleza - es casi invariablemente lo inesperado - lo que nunca tuvimos sospecha que existía - la dádiva recaída sobre quien menos se esforzó en recibirla.

Aun más conturbante y desconcertante es descubrir los casos excepcionales - ver que la Poesía - obedeciendo a su capricho y albedrío - se aficiona a ciertas voces y concede en esa forma que se oigan en esta tierra sonidos más propios de Orfeo o de seres celestiales o atrayentemente demoniacos.

En toda época han sido parcias las manifestaciones de euforia de la Diosa Poesía. No obstante - un azar venturoso ha determinado que este año celebremos los aniversarios de dos de los más altos e innegables protegidos y agraciados suyos: el Santo de Yepes y el joven rebelde que no pisó la tierra sino con sandalias de fuego y de tormenta. San Juan escribió su media docena de inmarcesibles canciones hace más de cuatro siglos. Cuando murió Rimbaud en Marsella - hará dentro de poco cien años - hacía cerca de veinte que se había arrancado el manto real del poeta y del vidente. Sin embargo - lo que la Poesía dijo a través de tales intermediarios persiste más vivo y actuante que gran parte de lo producido en este siglo. Esa agua sigue fresca - nos conmueve - nos vigoriza - nos perturba. Todavía no se ha diluido el oro en que fueron engarzadas las piedras preciosas espirituales que ellos recogieron y escogieron.

No me atrevo a particularizar mi pleitesía a tan egregios representantes de la inspiración - humana y divina. Es poco lo que se podría añadir (y más que discutible) para situar dentro de la sensibilidad nuestra a quienes fue indiferente la gloriola literaria u otra y para quienes en la “revelación” se encerraba todo lo transmisible de la inanidad y la trascendencia humanas.

Comprenderéis mi bochorno pues se me ha pedido que luego lea a vosotros piezas que no merecen ser tildadas de poemas - pero que dado el estado más bien desastroso de buena parte de lo que se ofrece al público en mi país - sea admitido como representativas en alguna medida - menor se sobrentiende - de la poesía aparecida en mi país durante parte de este siglo.

Quedáis advertidos - y no es necesario reiterarlo - de lo extemporáneo y ocioso de cualquier acercamiento o comparación.

Para acentuar más la diferencia en cuanto a vivencia y valor líricos - me voy a permitir leerlos - antes de los poemas escogidos en el libro recién editado por Alianza - una pieza inédita en que se constata la desesperanza y conciencia de inutilidad que abruma a los que todavía tenemos lucidez suficiente para reconocer lacras y deficiencias.

Se trata de un poema en prosa titulado - “Artificio para sobrevivir” - y dice así:

Artificio para sobrevivir

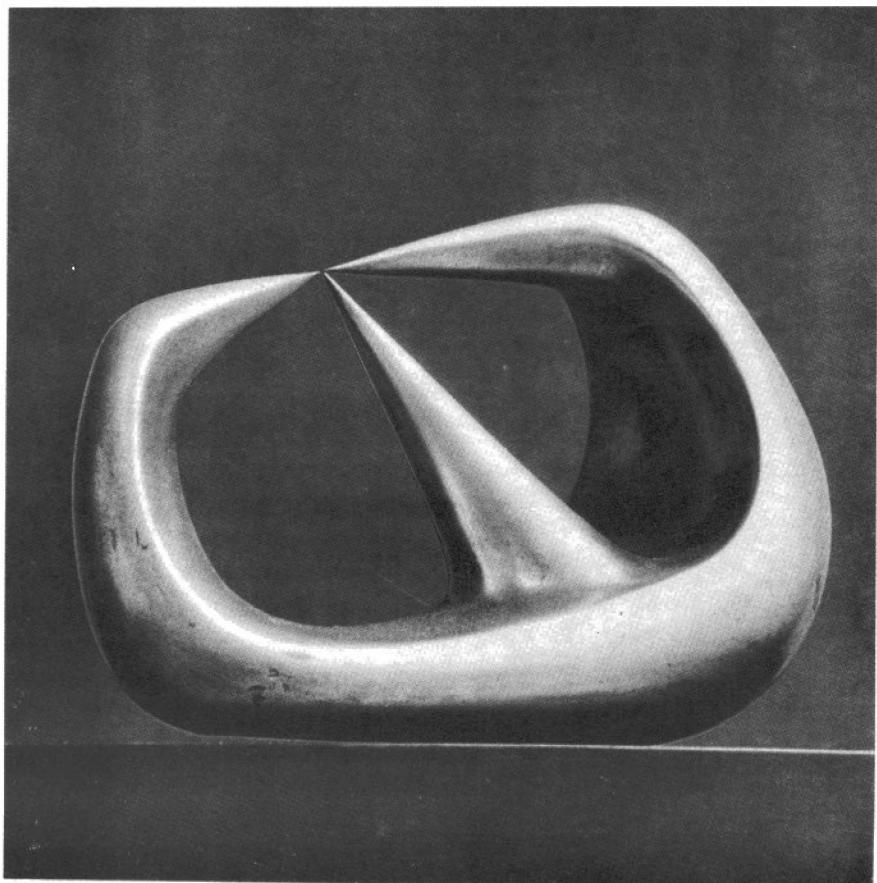
Impedir la salida del sol - atrancar las innumerables puertas y ventanas de la noche - no dejar resquicio alguno por donde se cuele el sol - anular todo vestigio de que otrora surcara el firmamento la cuadriga de Apolo.

Quien tal expresó - ¿pretende ponernos antifaz negro desprovisto de aberturas? - ¿olvida la insoslayable alternancia de luz y tiniebla - el horario recurrente - los eclipses puntuales a la cita?

Desde luego. Pero ¿a qué sirve el lenguaje si no insinúa (invoca) lo imposible?

Vean: el sol cayó en la trampa (ficticia) que le armaron las palabras. No hay sol - no hay luz - tampoco noche se necesita.

(Cierra los puños - aprieta los párpados.)



Tres puntos, 1939-40

La imposibilidad del poema "humano"

Eduardo Milán

a Horacio Costa

Si *Trilce* (1922) es el libro de la infancia, *Poemas humanos* (1939) es el libro de la *vida*. Y ahora viene la pregunta: ¿*vida*, para Vallejo, es el fenómeno vida, el estar ahí y el suceder como un flujo de lo vital? No es el paisaje lúgubre de la naturaleza interrumpido por algún relámpago que regodeaba a los románticos. Ni tampoco es un discurso sobre la vida que los occidentales hemos insistido en confundir con la vida. Me temo que la vida, para Vallejo, se confunde con lo experiencial, con lo experimentado por el hombre y, entre todos los hombres, por uno en especial: César Vallejo. El calificativo de *humanos* que Vallejo aplica a estos poemas, al contrario de afirmar algo que suena a perogrullada, saca de contexto al propio término. Aunque los poemas ya estén ahí, en la vida o en el mundo y sea el hombre el actor encargado de descubrirlos, eso no borra la cualidad esencialmente humana de los poemas. A no ser que caigamos definitivamente en la metáfora y califiquemos todo lo vivo, desde lo más alto hasta lo más bajo, de poético. Pero la actitud de Vallejo no parece ser esa, en la medida en que *Poemas humanos* se plantea siempre como un libro autorreferencial, donde el hablante no pierde oportunidad de aparecer. Son poemas de un yo inclusivo que, aun cuando se desborda hacia una exterioridad aparentemente extraña, la mancha y la tiñe de subjetivismo. Esto no tendría nada de raro si se tratara de considerar a Vallejo como a un poeta lírico más. El problema no está ahí, no está en la manifestación de un yo profundo cuya necesidad expresiva puede desbordar las fronteras del lenguaje. El problema radica, me parece, en que Vallejo se obliga a dar cuenta de una vida que, más allá de la familiaridad con que se le presenta al ser humano, le es completamente extraña.

Para Vallejo la extrañeza no proviene de su ser-poeta, distinto a los demás, que sufre una permanente agresión por su diferencia. El problema proviene de lo extraña que resulta la vivencia y por

ese rumbo aparece un sentimiento de separación. Una lectura superficial de los más de noventa poemas de este libro puede sugerir al lector que nadie está más interiorizado que Vallejo de "lo que es la vida", de la naturalidad de ese hecho. Una lectura más detenida parece indicar todo lo contrario. La vida aparece como algo inabordable, inaprehensible, intratable. Y aquí emerge nuevamente la silueta del hablante Vallejo, quien, por otra parte, siempre se consideró, en forma muy decimonónica, como un demiurgo, como un señalado para nombrar el mundo, como un fundador. Un fundador especial: muy lejos de la levedad afirmativa de Huidobro, quien señalaba que "el poeta es un pequeño dios", al margen de la ironía que puede haber en ese calificativo que baja al poeta de tamaño de frente al Creador, Vallejo no parece entablar una competencia –ni siquiera imaginaria– con el hacedor del mundo. Aunque el lenguaje de *Poemas humanos* es muy metafórico –hasta podría decirse que demasiado metafórico en la medida en que suele abusar de las metáforas antitéticas y del principio de la analogía–, la actitud global del libro dista mucho de la visión de la aventura poética como metáfora global, abarcadora. Vallejo no es un creacionista: no pretende sustituir el mundo objetivo-real por un mundo lingüístico reglado y normativizado.

Un dios, por pequeño que fuese, nunca escribiría esto:

*Quiero escribir, pero me siento puma
quiero laurearme pero me encebo.
No hay toz hablada que no llegue a bruma,
no hay dios ni hijo de dios sin desarollo...*
("Intensidad y altura")

El lector puede preguntarse a qué viene la historia de la consideración de Vallejo como poeta-demiurgo si estos poemas se llaman, justamente, "Poemas humanos". La respuesta viene a cuenta porque lo que Vallejo pretende es, paradojalmente, dar la *totalidad* de lo humano, empresa tan imposible como la fundación de un mundo, aunque sea de un segundo mundo. Aquí aparece una de las claves del libro: la imposibilidad. Y esta conciencia, que me atrevo a decir que está presente en cada uno de los poemas, es lo que constituye no la modernidad de Vallejo (para eso ya estaba *Trilce*, un libro fechado históricamente con trazos muy deudores

de una estética de vanguardia) sino su *actualidad*. Actualidad en el sentido de su funcionalidad, de su validez en cuanto al ajuste que el libro mantiene con la problematización de la escritura ahora. Después de la fisura en el repertorio formal de la vanguardia, por donde está pasando mucha del agua turbia del pasado también formal, el poeta actual conoce algunas imposibilidades. Una: es imposible escribir sin la conciencia de simulacro que el hecho implica. Conciencia que indica: escribir es repetir, traducir o reacomodar una escritura anterior, una conciencia que, aunque implacable, no puede ser una coartada para negarse a la búsqueda.

Otra: conciencia de la afirmación de Wallace Stevens, quien decía: “es casi imposible escribir frente al objeto”, lo que en última instancia propone una distancia insalvable. Y otra: la conciencia de que ya no es verosímil *crear* un mundo, lo que supone una imposibilidad de narración, porque el mundo no tiene un centro que lo sostenga como modelo donde la metáfora pueda operar como sustituto. Cuando el mundo se ha vuelto una metáfora completa, y una metáfora completa sin objeto como señala el holograma, las “metáforas” que se pueden crear son partículas, moléculas que sirven para indicar un descentramiento.

Conciencia del simulacro, conciencia de la desencarnación entre palabra y objeto, conciencia del descentramiento del mundo son tres rasgos que pueden fundamentar dos constantes de la poesía de este libro de Vallejo: la fragmentación y la pérdida de lógica. Ambos elementos van unidos si se acepta que es la sintaxis la que crea la lógica y es la lógica racional la que ordenaba la idea del mundo. Pero la fragmentación en *Poemas humanos* ya no es la de *Trilce*, donde se operaba en el nivel de la frase, lo que convertía a este último libro en una obra no “entendible” pero si “perceptible”. No es la materialidad de la palabra la que indica la ruptura: es la falta de continuidad semántica. Lo que estalla aquí no es la frase sino el sentido. En vez de recurrir al vacío, a la ausencia de palabra o a su desintegración, como en *Trilce*, ahora Vallejo finge una sintaxis, crea una lógica simulada. Si el lenguaje resiste y se vuelve de una potencia inusitada no es por el amparo referencial de ese lenguaje porque es el mundo el que es inconsistente. De ahí el error, ya tan característico en nuestra crítica característica, de identificar *Poemas humanos* con un libro referencial. Una cosa es que Vallejo sepa que del mismo modo en que no es posible “dar

el objeto”, es imposible escapar a él. Otra cosa es irse con el engaño de que *Poemas humanos* es el libro “del mundo”. Se suele recurrir al biografema para explicar la experiencia poética de un hombre que, literalmente, se moría de hambre. Eso sería echar mano a un hecho personal para restar conciencia y eficacia a toda una poética. La poética de Vallejo actúa a pesar de su peripecia humana del mismo modo que esa poética actúa a pesar de la imposibilidad de su escritura. Volver esa relación entre vida y obra del peruano una condición especular de posibilidad es un acto de cretinismo salvaje, sobre todo para quien el mundo no se le derrumbó sino que no se le construyó nunca.

Trilce de César Vallejo

Poema XXIII

Aldo F. Oliva

<i>Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos</i>	1
<i>pura yema infantil innumerable, madre.</i>	2
<i>Oh tus cuatro gorgas, asombrosamente</i>	3
<i>mal plañidas, madre: tus mendigos.</i>	4
<i>Las dos hermanas últimas, Miguel que ha muerto</i>	5
<i>y yo arrastrando todavía</i>	6
<i>una trenza por cada letra del abecedario.</i>	7
<i>En la sala de arriba nos repartías</i>	8
<i>de mañana, de tarde de dual estiba,</i>	9
<i>aquellas ricas hostias de tiempo, para</i>	10
<i>que ahora nos sobrasen</i>	11
<i>cáscaras de relojes en flexión de las 24</i>	12
<i>en punto parados.</i>	13
<i>Madre, y ahora! Ahora, en cuál alvéolo</i>	14
<i>quedaría, en qué retoño capilar,</i>	15
<i>cierta migaja que hoy se me ata al cuello</i>	16
<i>y no quiere pasar. Hoy que hasta</i>	17
<i>tus puros huesos estarán harina</i>	18
<i>que no habrá en qué amasar</i>	19
<i>¡tierna dulcera de amor,</i>	20
<i>hasta en la cruda sombra, hasta en el gran molar</i>	21
<i>cuya encía late en aquel lácteo hoyuelo</i>	22
<i>que inadvertido lábrase y pulula ¡tú lo viste tanto!</i>	23
<i>en las cerradas manos recién nacidas!</i>	24
<i>Tal la tierra oirá en tu silenciar,</i>	25
<i>como nos van cobrando todos</i>	26

<i>el alquiler del mundo donde nos dejas</i>	27
<i>y el valor de aquel pan inacabable.</i>	28
<i>Y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros</i>	29
<i>pequeños entonces, como tú verías,</i>	30
<i>no se lo podíamos haber arrebatado</i>	31
<i>a nadie; cuando tú nos lo diste,</i>	32
<i>di, mamá?</i>	33

Es unánime la crítica al afirmar la importancia de la aparición de *Trilce* de César Vallejo en 1922. Esa importancia supone no sólo un novísimo logro en la retórica poética hispanoamericana, conectado, sin embargo, en actitud revolucionaria, con la fervorosa y lúcida experiencia estético-vital de la vanguardia europea, sino que formula también la vigencia actual de la obra y el rescate y asunción de su sentido por la posteridad inmediata.

No es posible negar en su totalidad estas aseveraciones. No es nuestra intención negarla parcialmente siquiera. Sería difícil, por ejemplo, no percibir la extraña y alta calidad poética de Vallejo; pero es indudable que para la crítica esta instantánea conmoción emocional no debe ser suficiente para inferir, sin más, criterios de perduración de “significado” o de tutoría estética.

La actitud de la crítica ha sido, en general, lamentablemente desgraciada en este plano. Los europeos –con alguna excepción española– han ignorado *Trilce*. Los americanos –aun los más cercanos al poeta– y algún español han preferido la generalización *a priori* con miras al propio lucimiento retórico o conceptual, o, simplemente, la acumulación escueta o pintoresca de noticias. Creo que lo fundamental de la obra de Vallejo –*Trilce* en este caso– espera todavía su aquilatamiento crítico; su “estado público” no bastardeado por terceras intenciones.

La singularidad de la obra –y la circunstancia histórica y geográfica en que fue gestada– requiere, a mi entender, un máximo de rigor analítico previo a toda generalización. Cabe proponer un procedimiento de cauta y minuciosa aproximación a los poemas mismos, sin intención, en principio, de adherir a connotaciones aparentemente obvias o sugestivas. No se trata de invadir los elementos “propedéuticos” de la crítica literaria: creo que un

poema no es en “sí mismo”. Se trata de no caer en la parcialidad de D. Alonso y, por supuesto, de descartar a Angel Battistessa; pero también se trata de repudiar las eruditas fabulaciones interesadas de L. Spitzer.

Con el carácter de una primera ejercitación en ese sentido, trataremos de analizar el poema XXIII de *Trilce* para aproximar alguna opinión a la poética de Vallejo.

“Tahona estuosa” es la madre: molino u horno cálido sería su traducción más popular, desechada por el poeta, tal vez, para otorgar un lustre insólito al vocativo. Si realmente se desprende de “Tahona estuosa” un prestigio solemne de lengua añeja, sentido un poco nostálgicamente como fruto lejano de una querida tradición, se justifica su utilización como atributo de la madre: con ello logra introducir desde el primer verso la corriente emotiva que atraviesa todo el poema: la ausencia de la madre nutricia, la localización de la niñez como etapa de relación sustancial con la mujer generadora de vida (sustancial en el sentido de consumo primario y directo del alimento como don incuestionable otorgado por la madre: así, los bizcochos, son “pura yema infantil innumerable” v. 2).

En los vv. 3-7 hay un intento de circunstanciar, siempre en tono exclamativo, la relación familiar.

Para un poeta como Vallejo, cuya poesía gira sobre una experiencia elemental –como sobre un abismo– convertida en trasfondo subconsciente, la referencia a una situación concreta le ofrece el terrible peligro de que, por una exigencia de claridad “explicativa”, la frase ocasional adquiera una autonomía de “intención” poética que de ningún modo es buscada. Vallejo, conocedor del peligro, no se deja atrapar por lo anecdótico: el énfasis con que carga el vocativo; la ambigüedad semántica del vocablo “gorgas”, aumentada por el atributo “mal plañidas” (ganando en eficacia patética, por otra parte); la elipsis desmesurada entre cuyos términos extremos, “madre-mendigo”, los restantes elementos arden como mojones de etapas sintácticas quemadas; todo ello remite la “escena” al núcleo unitario sugerido ya en los dos primeros versos (especie deertura con relación al poema), pero apenas con el carácter de variación del tema único.

Sin embargo, en esta encrucijada en que el poeta debe elegir entre “oscuridad” o desvirtuación de su estructura expresiva,

Vallejo no se decide enteramente por aquélla: los vv. 5-7 señalan una caída en lo enumerativo¹; sobriamente insertado, es cierto, –apenas como la reseña de los *dramatis personae*– pero sin que llegue a salvarse la contradicción que existe entre la audacia y la generosidad de la actitud poética que informa la síntesis primera (vv. 3-4) y el empleo forzoso de un recurso analítico de explicitación en los vv. 5-7. Quizá no sea posible hablar de fracaso poético en este caso; pero es indudable que Vallejo sintió la insuficiencia expresiva del grupo 3-4 en el plano de la comunicación por lo que varió radicalmente en los tres versos siguientes.

En la estrofa que sigue (vv. 8-13), a pesar de su comienzo francamente narrativo, que la enlaza a la estrofa anterior, Vallejo intenta el primer esfuerzo serio de simbolización de sus elementos. En efecto, en el v. 10 los “bizcochos” se han transformado en “ricas hostias de tiempo”, es decir, en materia consagrada, vehículo de redención que la madre les reparte. Pero este matiz sacro de toda la imagen tomado al ritual cristiano no debe despistarnos con respecto a su verdadero “funcionamiento” en el poema. Vallejo acepta sin titubear el prestigio tradicional de un símbolo, pero lo hace en la medida en que ese símbolo fija enfáticamente la bondad de una situación objetiva anterior en el tiempo y ya perdida y, como contrapartida subjetiva, suscita la necesidad de perduración de ese momento. Concretamente: bizcochos-hostias (“ricas”, dice, acercándose incluso a una imagen gustativa) indican una plenitud vital; pero el poeta no se demora ritualmente en ella: “hostias de tiempo”, expresa, y este genitivo, que parecería eternizar aquel momento, lo lanza por contraste al fracaso de la hora presente. Esto de llegar al meollo del poema tomando una dirección contraria, sólo puede ser obra de una gran sabiduría poética. Sobre todo, cuando nos introduce así, tan limpiamente, en el tiempo con una “imagen sensorial reveladora de lo imperceptible” de estirpe surrealista –que bien pudo haber tomado Dalí.²

Estos son versos claves, medulares y, de algún modo, el poeta debió sentirlo así: alrededor del eje formado por los vv. 10-11, en que se produce el giro temático, se disponen simétricamente los vv. 8-9 del estado de protección en la esfera materna y los vv. 12-13 de “tiempo de deshora”, de desamparo actual. Además, hay una medida, una dureza casi en el tratamiento rítmico; un tal criterio de objetividad casi perceptible está rigiendo la diálectica de la estrofa que su singularidad se hace notoria en el poema.

¡Qué diferencia con la estrofa siguiente! En el grupo 14-24 las palabras se agolpan literalmente sobre sus soportes emotivos. Localizada la vertiente central del poema, bien puede el poeta descuidar su lúcida adquisición para abandonarse a su fuerza expansiva; sacrificar la forma por la eficacia. Es notable el proceso que comienza con un llamado exclamativo que traduce su desolación de adulto (v. 14) ante la presencia de elementos (“cierta migaja” v. 16) que ocasionan su retención en la etapa infantil (vv. 15-17). Se presenta como un ramalazo de iluminación poética que, de algún modo, se apropia del origen de su dolor; pero que, contradictoriamente, lo lanza a la búsqueda de la madre. La marcha, el “regreso” a la primera infancia está dado por la utilización de grupos concéntricos de vocablos referidos a la relación madre productora (“dulcera de amor” v. 20) / hijo consumidor: grupo I “alvéolo”, “retoño capilar”, “cuello”, “puros huesos”, “gran molar”, “encía”, “hoyuelo”, “manos cerradas”; grupo II “migaja”, “harina”; grupo III “amasar”, “late”, “lábrase”, “pulula”; grupo IV “cruda (sombra)”, “lácteo”, “recién nacidas”. La disposición rítmica es dislocada y apremiante; la sintaxis se rompe en el centro de la estrofa (v. 20) poniendo en movimiento todos los elementos, aglutinándolos alrededor suyo e insertándolos unos en otros. La impresión general es la de un organismo acabado de nacer.

De los poetas que conozco hay que recurrir al Arcipreste de Hita para encontrar algo parecido (no en el tema, sí en el procedimiento).

La última estrofa evidencia una preocupación de orden conceptual cuyo jadeante desarrollo discursivo es el que en definitiva confiere un patetismo desgarrador al poema.³

La madre ha callado. El poeta siente que debe justificar su presencia entre los otros: le cobran “el alquiler del mundo”. Ya no están los ojos de la madre (¡Tú lo viste tanto! v. 23; “como tú lo verías” v. 30) para conferir legitimidad a su existencia. ¿Pero qué era realmente esa legitimidad? Vallejo lo dice: “el valor de aquel pan inacabable” v. 28 (“hostias de tiempo”). Es decir, no solamente el aspecto alimenticio y afectivo de la cesión maternal, como sugiere “pan”, sino la perduración *per vitam* de esos dones: la existencia misma, como sugiere “inacabable”.

O sea: la concepción de la existencia como algo dado, válida en sí misma adquirida de una vez y para siempre por un acto de

donación que no cuestiona. Pero Vallejo, al producirse la desaparición física de la madre, choca con otra realidad muy distinta. La saña competitiva del mundo que lo rodea le enseñará que la existencia debe ser ganada hora tras hora; que todo es construcción y responsabilidad; que no le valdrá siquiera esa final racionalización ética: “no se la podíamos haber arrebatado / a nadie” vv. 31-32); que existir es asumir la existencia (en forma de dolorida protesta éste será el tema de los *Poemas humanos*). Por ahora, sumido en la angustia, el poeta acude a su madre para que atestigüe por él ante el terrible interrogante: “dí, mamá?”

NOTAS

¹ Esto no significa una depreciación del procedimiento enumerativo. Creo que existen estructuras psíquicas que aprehenden de diverso modo la realidad y diversamente la expresan. A esta diversidad corresponden diferentes técnicas predominantes. Así, los poetas, –para decirlo brevemente– que intentan fijar el despliegue o el curso de la realidad fenoménica utilizan preponderantemente la enumeración. Walt Whitman, por ejemplo. El caso Vallejo es otro.

² Creo que, estrictamente, no se puede hablar de procedimiento surrealista en esta imagen de Vallejo. Existe, evidentemente, la presencia de un objeto concreto desplazado de su función específica, útil. Pero este desplazamiento no se realiza del todo: la referencia reloj-tiempo es tan directa que no se logra crear ninguna asociación insólita; se logra sí caracterizar “este” momento como un estado de deshecho (“cáscaras de relojes”), como el anti-tiempo (“flexión de las 24 / en punto parados”), como un no valor ya que era valor el tiempo aquél de las “hostias”. Casi nunca Vallejo deja de imbricar sus figuras en el magma afectivo que es su punto de partida: lo humano (en este sentido) nunca es abandonado. Seguramente la “objetividad” surrealista es ajena a Vallejo.

³ Conviene hacer notar que con éste son cuatro los tipos de “tratamientos” de creación que corresponden a diferentes facetas del tema único. Vallejo es sobre todo un gran poeta “orgánico”; es decir, crea siempre miembros poemáticos que se armonizan en función de un único sentido.

Tomado de *Boletín de Literaturas Hispánicas*, año 1959, N° 1, Instituto de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, Argentina.



El arco, 1963-69

César Vallejo: entre el silencio de los críticos y el silencio de la poesía

William Rowe

El poeta y crítico peruano Américo Ferrari, en un ensayo sobre la recepción de la poesía de Vallejo que lleva el título "Los destinos de la obra y los malentendidos del destino", llama la atención sobre el siguiente hecho: aunque Vallejo es ampliamente conocido por nombre, hay un silencio que rodea a su poesía misma (539).¹ No se trata de una ausencia de estudios críticos, sino de una falta de acercamiento a lo que realmente ocurre en los poemas mismos. En este breve ensayo nos proponemos indagar, no sobre ese silencio de los críticos, sino sobre otro, el de los propios poemas. Quizás esto ayude en algo a explicar el silencio crítico. Se nos ocurre que, en el año de su aniversario, ésta podría ser una manera eficaz de colaborar en el trabajo todavía inacabado que la obra poética ejerce y ejercerá sobre los lectores.

En el poema "Parado en una piedra", poema cuyo título y contenido nos remite directamente a un repertorio temático socialista, hay un momento en que los materiales empiezan a decodificarse, a escaparse de la red de los grandes discursos ideológicos y de los esquemas simbólicos que los sustentan. El sujeto, presentado inicialmente como "monumental" –la visión socialista revierte el monumentalismo burgués– de repente deja de serlo y el poema se desplaza hacia otra zona visual y auditiva:

*y abajo
su pequeño sonido, el de su pelvis,
callado entre dos grandes decisiones,
y abajo,
más abajo,
un papelito, un clavo, una cerilla... (354)*

¿Qué hace que la grandeza escultórica de la figura del obrero –típica, por ejemplo, del arte revolucionario soviético– se pierda de vista? El movimiento hacia abajo es doble: no sólo hacia la

pelvis, zona de localización simbólica del deseo (si se limitara a esto, el poema sería una fábula de la sublimación o desublimación), sino, simultáneamente, hacia el sonido, zona menos codificada, menos estable. El falo y el puro sonido; sonido, además, que se calla en presencia de las "dos grandes decisiones": obviamente, el sonido no decide, las decisiones se sustentan en las grandes organizaciones simbólicas del mundo, aquéllas que permiten que los pequeños detalles de la vida cotidiana resuenen con los relatos ordenadores de la sociedad. El pequeño sonido se resiste a la interpretación organizadora: por eso no decide, calla. Lo cual no impide que se oiga. Como sucede muchas veces en la poesía de Vallejo, se siente lo que no está en el mundo del significado. Como veremos, es sobre todo el dolor lo que se siente de este modo. Este sonido que no decide es el telón de fondo, la banda sonora que nos permite percibir, más abajo todavía, no los arquetipos míticos (otra vez, Vallejo juega con el desengaño frente a los esquemas típicos de la lectura/la cultura), no la oscuridad preñada (que nos dejaría todavía en el mundo de las grandes decisiones simbólicas) sino unos objetos cotidianos, heterogéneos y opacos.

Aquí, para entrar en la poética vallejiana, puede ser útil el contraste con un libro aproximadamente coetáneo. En *Residencia en la tierra*, de Neruda, el mundo de objetos desparramados, no significativos, pide "lo profético que hay en mí"; Vallejo es mucho más cauto frente a ese papel tradicional que le espera al poeta. Cuando, al final, el poema retoma el tono de la épica socialista con un llamado a una manera "plural" y humana de oír y sentir al sujeto (no nombrado, porque para los códigos dominantes no existe como sujeto), se acerca de nuevo a esos objetos cotidianos:

*y, oyéndolo, sintiéndolo, en plural, humanamente!
¡cómo clava el relámpago
su fuerza sin cabeza en su cabeza!
y lo que hacen, abajo, entonces, ¡ay!,
¡más abajo, camaradas,
el papelucho, el clavo, la cerilla,
el pequeño sonido, el piojo padre! (355)*

Pero a despecho del tono intensificado, en realidad no se sabe bien a qué vuelven el sonido y los objetos, qué hacen. Se puede decir que con la impotencia del relámpago queda descabezado el

discurso pastoril burgués, para el que la conciencia brota de la naturaleza, y que este discurso, antes parodiado y subvertido en los primeros versos del poema, queda contundentemente desterrado por una nueva cosmología que sobrepasa las reglas del juego del marxismo tanto en el contenido intelectual como en la forma de expresión; lo de abajo adquiere además otra acepción emergente, la del discurso popular, vulgar y, por eso, digno: son las complejidades discursivas de la poesía de Vallejo. Sin embargo, ¿qué pasa con esas cosas, incomensurables, al comienzo del poema, con lo monumental? ¿Han sido redimidas por la épica obrerista? Tal es la opinión, por ejemplo, de James Higgins: "las pocas posesiones miserables que son el símbolo de su destitución, emiten un grito de protesta".² Es claro, los poemas de Vallejo piden mucho al lector; lo colocan en posición de desear una solución –en este caso, que el sonido deje de callarse y se convierta en voz, en el sonido significante de los objetos no significantes. En eso, es igualmente factible pensar que "el poema vuelve al punto donde comenzó, con el individuo trágicamente reducido a la nada, poseedor sólo de los fragmentos del ser".³ ¿Pero no es cierto acaso que hay también otro deseo convocado por el poema, que no se desconecta de la necesidad de la resolución y que no fluye por las grandes decisiones, porque éstas no resuelven nada? No es que lo cotidiano y lo existencial sean irredimibles, si se quiere; la cuestión es de qué manera, y si ésa es la manera en que se quiere, la auténtica. La diferencia no es absoluta, pero sí recurrente.

Me parece que en esta tensión, sobre este filo o linde (para usar una palabra frecuentada por Vallejo) nos deja el poema: entre un discurso que encumbra y redime todo lo de abajo y unos objetos asimbólicos y asignificantes que hacen otra cosa y van hacia otro lado; entre el sinsentido de las cosas sentidas y la necesidad utópica de que las cosas marginadas del sentido sean significativas, pero no de cualquier manera, porque valorizar la significación de por sí es una ilusión de los dominantes –allí está la ambivalencia del "*piojo padre*". Y revalorizar lo cotidiano como reivindicación de las representaciones marginadas suele ser señal del populismo político o religioso. No creo que Vallejo vaya por ese lado. Al contrario: la intensificación de la voz al final del poema choca con la ausencia, en la realidad, de una posición interpretativa capaz de recibirla. Se necesitaría otra sociabilidad. Hacia allí va el deseo. Quien deja que "el pequeño sonido" y los objetos que introduce lo penetren, se encuentra expulsado de las actitudes interpretativas

actualmente disponibles y frente a algo más que una gran decisión. Aquí toca fondo el poema: porque roza los sitios vulnerables por los que estamos conectados en los sistemas controladores de la interpretación.

¿Cuáles son esos sitios, dónde se ubican? Pertenece a la zona del trauma. Esta zona se caracteriza por las percepciones que carecen de sentido; rescatadas por la significancia, dejarían de ser traumáticas. Dolor es el nombre que Vallejo da a esta zona.

*De la casa del dolor parten quejas tan sordas e inefables
y tan colmadas de tanta plenitud que llorar por ellas
sería poco, y sería ya mucho sonreír. (315)*

La casa del dolor es, entre otras cosas, el hospital donde Vallejo estuvo internado en 1924 para una intervención quirúrgica. El poeta se refiere a la experiencia en una carta dirigida a Pablo Abril, fechada el 19 de octubre: "Esta carta la escribo desde el hospital de la Charité, sala Boyer, cama 22, donde acabo de ser operado de una hemorragia intestinal. He sufrido, mi querido amigo, veinte días horribles de dolores físicos y abatimientos espirituales increíbles. Hay, Pablo, en la vida horas de una negrura negra y cerrada a todo consuelo. Hay horas más, acaso, mucho más siniestras y tremendas que la propia tumba. Yo no las he conocido antes. Este hospital me las ha presentado, y no las olvidaré." (441) El poema, titulado "Las ventanas se han estremecido", yuxtapone los sonidos que emiten los enfermos que sufren, imperceptibles pero estremecedores, con el huracán que ha sacudido la ciudad y azotado las ventanas del hospital. ¿Las ventanas son, también, las del alma, por las que "viene este huracán, tan digno de crédito, tan honrado de deuda", es decir, tan cargado de significados heredados? Esta es sólo una parte, una de las implicaciones de la pregunta que hace Vallejo, en realidad más amplia y abierta: "¿De qué punto interrogo, oyendo a ambas riberas de los océanos, de qué punto viene este huracán...?" (312) La interrogación abarca no sólo el origen del huracán, sino el espacio desde el que se interroga. El poema incluye otro sonido, igualmente cargado de significado, pero de una manera paródica, absurda:⁴

Sirviendo a la causa de la religión, vuela con éxito esta

mosca, a lo largo de la sala. A la hora de la visita de los cirujanos, sus zumbidos nos perdonan el pecho, ciertamente, pero desarrollándose luego, se adueñan del aire, para saludar con genio de mudanza, a los que van a morir. (314)

Una vez más, la significancia garantizada connota el poder del sistema económico. Procedencia y recepción van definiéndose. No sucede así, sin embargo, con los quejidos de los enfermos:

En la casa del dolor, la queja asalta síncope de gran compositor, golletes de carácter, que nos hacen cosquillas de verdad, atroces, arduas, y, cumpliendo lo prometido, nos hielan de espantosa incertidumbre.
(315)

Los sonidos, harto penetrantes, se resisten a componerse en música. La función corporal de emitir sonidos se coloca en una incertidumbre entre la enfermedad incapacitadora y la ópera grandilocuente. La recepción de esos sonidos queda saturada por la contradicción entre la promesa del significado (la "verdad") y la falta de él. ¿Desde qué punto se oyen? ¿Qué topografía sería capaz de contenerlos? La pregunta queda sin respuesta. Sólo se nos dice que las quejas de los enfermos tienden a remover las fronteras: "en la casa del dolor, la queja arranca frontera excesiva." (315)

Aquí conviene insistir en una aclaración. Vallejo no rechaza el dolor, no busca su eliminación.

¡Ciencia de Dios, Teodicea! si se me echa a vivir en tales condiciones, anestesiado totalmente, volteada mi sensibilidad para adentro! ...¡Pido se me deje con mi tumor de conciencia, con mi irritada lepra sensitiva, ocurra lo que ocurra aunque me muera! Dejadme dolerme, si lo queréis, mas dejadme despierto de sueño, con todo el universo metido... (314)

Ni rechaza ni justifica; más bien conecta la erradicación del dolor con la religión. Ni siquiera adopta una actitud de desprendimiento, al estilo budista. Tampoco opta por posiciones estoicas, como a veces lo hiciera Darío ("Dichoso el árbol que es apenas sensitivo").

O, para decirlo de otro modo, el dolor en la poesía de Vallejo es transversal o anterior a los usos religiosos, éticos e ideológicos del lenguaje.

El siguiente poema –siguiente en el orden impreso pero también, probablemente, en el orden de la composición– prosigue con la interrogación inacabada. El título, "Voy a hablar de la esperanza", parodia todos los esquemas de trascendencia con los que se suele responder al dolor. Es un poema sumamente difícil de comentar, porque anula no sólo todas las posiciones desde las que podría uno hablar de algo –es decir, anula al hablante como emisor de enunciaciones–, sino también destroza la posibilidad de que haya, dentro de lo enunciado, una figuración del yo poético o del lector. En consecuencia, queda suspendida además la función de la referencia, por lo cual ésta ya no puede servir como reforzamiento de una frontera entre el yo y el mundo. El yo resulta completamente penetrable y penetrado, sin topografía reconocible. ¿Qué es lo que queda, entonces? El poema fascina por su intensidad. ¿Pero dónde radica esta intensidad, si no pertenece al reino de los significados? Si hay mil maneras de hacer significativo el dolor –normalmente basta con decir la palabra– Vallejo las evita todas. Y no hay juegos de sonido y ritmo para dar espesura al lenguaje: en este poema Vallejo disminuye drásticamente lo que Jakobson llama el eje combinatorio del lenguaje, a tal punto que casi no cabe en la famosa definición jakobsoniana de la poesía. Pertenece a otra poética, una que se ha llamado la poética del silencio, formulación que sin embargo tiene el inconveniente de circunscribirse a la ausencia de sonido y significación, sin incluir los sonidos y otras realidades que penetran el cuerpo sin ser significantes.⁵

Si la cuestión es cómo leer, cómo oír a la poesía de Vallejo, este poema resulta un buen punto de partida. La mayor perplejidad que genera podría expresarse de la manera siguiente: ¿cómo puede ser que la experiencia de la lectura tenga tanta intensidad, si no hay sujeto ni subjetividad, si falta esa vida interior que el lector de poesía, desde Dario en adelante, ha aprendido a identificar como el espacio de la intensidad poética? El poema ofrece una intensidad pura, no en el sentido romántico del poema "Intensidad y altura", en el que se parodia la idea de una emoción subjetiva que excede todo medio de expresión, sino pura porque fluye sin fijaciones categoriales, sin linderos (inclusive los del yo), porque el dolor erradica las trascendencias, y coloca al lector sobre un filo entre lo no codificable y las necesidades de codificación. Este filo

o superficie, que se resiste a la interpretación y a la representación, ha sido llamado por Deleuze y Guattari, siguiendo a Artaud, el cuerpo sin órganos.⁶ Pero, en el fondo, no importa como se lo llame, y, claro, no es precisamente un lugar, en el sentido normal de la palabra. Porque la excursión a través del dolor como lo intensivo no significativo va más allá del deslinde entre percepción y significación al que nos hemos referido. El dolor ni siquiera pertenece al mundo de las percepciones. Por eso el tema del dolor satura de contradicciones paralizantes todas las estructuras clásicas del conocimiento. Nada de lo anterior quiere decir que el dolor en la poesía de Vallejo sea un motivo de aislamiento existencial. Al contrario, llega a ser uno de los puntos fundantes de un posible amor socialista.

Tal es, a grandes rasgos, una de las zonas claves a donde nos lleva la poesía de Vallejo. Claro, para muchos críticos simplemente no existe: pero ese es el silencio de ellos, no el de Vallejo.

NOTAS

¹ Las citas entre paréntesis pertenecen a Américo Ferrari (coordinador), *César Vallejo: edición crítica*, Madrid, 1988.

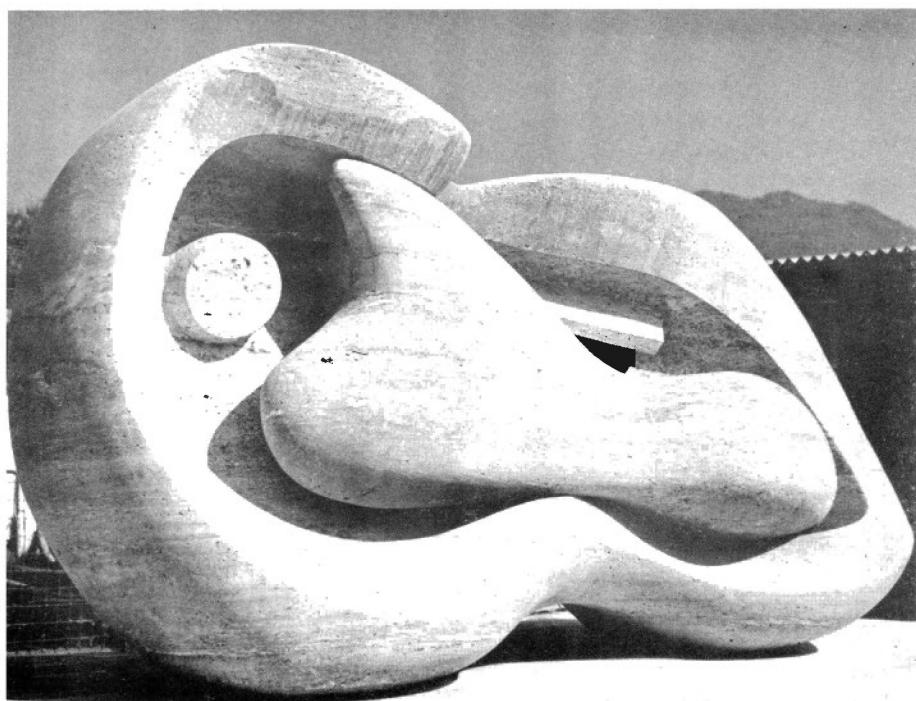
² César Vallejo: *An Anthology of his Poetry*, Oxford, 1970. p. 63.

³ Jean Franco, *César Vallejo: the Dialectics of Poetry and Silence*, Cambridge 1976, p. 182.

⁴ O, posiblemente, la mosca connota la mosca azul andina, de fuerte inversión simbólica. Si fuera así, reforzaría, aunque desde otro extremo, la distancia que toma el poema frente al sonido significante.

⁵ Ver Jean Franco, *Op. cit.*, especialmente pp. 216-218.

⁶ Ver *Mille Plateaux*, París, 1980, especialmente el capítulo 6.



Interior reclinado: óvalo, 1963-69

Crónicas y poemas

César Vallejo

Estado de la Literatura Española

La juventud literaria de España y América carece en estos momentos de maestro. Ni Unamuno, el más fuerte de los viejos escritores, logra inspirar una dirección a los muchachos. Ningún joven le ama hasta erigirle en mentor. ¿Dónde se ha invocado siquiera una palabra de Unamuno, como pauta de generación? ¿Dónde están los dos apóstoles de Unamuno? ¿Dónde está ese Estado Mayor, que vea en él al orientador? Cuando habla se le aplaude; cuando grita o blasfema o va a la cárcel, se le aclama y se le echa flores, pero no suscita el hombre o los hombres que, bajo su contagio de iluminado, embracen todo el peso, toda la responsabilidad del porvenir. La propia admiración y entusiasmo que Unamuno despierta en la generalidad de las gentes, prueba su mediocridad. En cuanto a Ortega y Gasset, creo no me equivoco si le niego el más mínimo adarme de maestro. Ortega y Gasset, cuya mentalidad mal germanizada se arrastra constantemente por terrenos de mera literatura, es apenas un elefante blanco en docencia creatriz. En América hispana la falta de maestros es mayor.

Ciertos hechos de feria y de guiñol, ocurridos últimamente entre Chocano, Lugones, y Vasconcelos, demuestran palmariamente que nuestros mayores pretenden inspirarse ¡a estas horas!, en remotos y feneidos resortes de cultura. Unos, movidos por un neopuritanismo, con asomos de indudable tartufismo y otros, agitados de un nietzscheísmo bastardo y en bruto y no primitivo –que es otra cosa– todos estos actores de idealismo van, cada cual por su vía, tras de métodos advenedizos, aparte de ser gastados y estériles. Además, nadie allá sabe lo que quiere, a dónde va ni por dónde va. Los más son unos magníficos arribistas. Los otros, unos inconscientes. En cada una de esas

máscaras está pintado el egoísta, amarillo de codicia, de momia o de vesánico fanatismo.

Los demás escritores de España y América se quedan en la novela naturalista, en el estilo castizo, en el verso rubendariano y en el teatro realista. Es curioso advertir que aun dentro de estas orientaciones de cliché, ninguno de esos escritores seduce a la juventud ni le señala un rumbo siquiera sólo fuese literario.

En medio de esta falencia de comando espiritual, los nuevos escritores de lengua española no dejan mostrar su cólera contra un pasado vacío, al cual se vuelven en vano para orientarse. Tal cólera aparece en los más dotados, que casi nunca son los más espectaculares. Reniegan de sus mayores y otras veces los niegan de raíz.

De la generación que nos precede no tenemos, pues, nada que esperar. Ella es un fracaso para nosotros y para todos los tiempos. Si nuestra generación logra abrirse un camino, su obra aplastará a la anterior. Entonces, la historia de la literatura española saltará sobre los últimos treinta años, como sobre un abismo. Rubén Darío elevará su gran voz inmortal desde la orilla opuesta y de esta otra, la juventud sabrá lo que ha de responder.

Declaramos vacantes todos los rangos directores de España y de América. La juventud sin maestros, está sola ante un presente ruinoso y ante un futuro asaz incierto. Nuestra jornada será, por eso, difícil y heroica en sumo grado.

Que esa cólera de los mozos, manifestada de hora en hora, por los más fuertes y puros vanguardistas, se convierta cuanto antes en el primer sacudimiento creador.

Favorables París Poema N° 1, París, julio de 1926.

La vida como match

Quién vuela más lejos. Quién da mejores puñetazos. Quién nada más. Quién bate el record en tenis, en foot-ball, en la duración, en la altura, en el peso, en la resistencia, en la intensidad. Quién hace más dinero. Quién danza más rápidamente. Récord de ayuno, de fumador, de filatélista; record de canto, de risa, de piedad, de matrimonios, de divorcios, de asesinatos, de revoluciones...

El sentimiento o quizás sólo el prurito del récord cunde en todas las esferas de la vida. Ya nadie hace nada sin mirar al rival y sin tener en vista la meta que ha de sobrepasar a todas las metas alcanzadas hasta ahora. El aviador vuela, no ya por natural y libre vocación de vuelo, sino por hacer lo que los otros aviadores no han hecho todavía. El danzarín danza, no ya por gana libre y natural de moverse rítmicamente, sino por hacer lo que los demás danzarines no han hecho todavía. El asesino mata, no ya en un rato de violencia, de pasión o de mórbido instinto, sino por hacer lo que los otros asesinos no han hecho todavía. Así en los demás flancos de la existencia. El hombre se mueve por cotejo con el hombre. Es una justa, no ya de fuerzas que se oponen francamente, que sería más noble y humano, sino de fuerzas que se comparan y rivalizan, que es necio y artificioso. Hoy el hombre no puede ya vivir y avanzar por su propia cuenta, es decir, mirando de frente, como lo quiere el orden paralelo de las cosas, sino que vive y se desenvuelve teniendo en cuenta el avance y la vida de los demás, es decir, mirando oblicuamente el horizonte.

En esta sociedad de récords y de colmos el criterio dominante es el criterio de cantidad. Se busca la cantidad, mayor o menor para todas las unidades de medida. La calidad de los actos queda, de este modo, completamente fuera de la vida, o si ella entra para algo, es siempre para medirla por el sistema métrico decimal. En el box un

recto es mejor que otro, en el sentido en que hizo inclinar un adarme, en favor del majador, la balanza de la pelea. En el criterio de récord, hasta la gracia, cuando la hay, es apreciada cuantitativamente.

El récord, como criterio de vida, nos viene del sport. El alma filosófica de este criterio, la cantidad, nos viene de los Estados Unidos, de aquella cultura de "standard", en la que hasta las lágrimas se aprecian y valorizan porque ellas son o no pueden ser producidas en serie. En New York, una persona que llorase inmensamente, suministrando lágrimas al infinito, sería una gran fuente industrial, un gran foco de actividad y de vida.

El mundo, conjuntamente con la moda del sport, va adoptando el sentimiento del récord para todas las actividades. La vida es un match estupendo, plural, multifacético, como antes fue tenida como una batalla terrible, sangrienta. (Hay quienes prefieren este último carácter de la vida). Las manifestaciones de este matchismo son innumerables, regocijadas, cómicas, dramáticas, banales, trágicas, metafísicas, místicas, materialistas, científicas. Sus formas y variaciones no son menos diversas. Formas de match puras y típicas, ambiguas y disfrazadas. En Cannes se prepara para estos días un extraño match de juego de damas, sobre un gran cuadrilátero trazado en una llanura del mediodía y en el que harán de "peones" blancos unas vírgenes campesinas y de "peones" negros otros tantos adolescentes. Dos grandes campeones jugarán esta partida y ella no tendrá nada que envidiar, en gracia fecunda ni en movimiento de eternidad, a las clásicas fiestas de los viñedos suizos de Vevey.

Es el sport el que nos aporta estos arduos valores a la vida. Debido a la boga del sport, el menor acto del hombre es un duelo, expreso o tácito, con el semejante de su prójimo. ¿Estáis de ello contentos? No.

La vida, como match, es una desvitalización de la vida, como diría Antenor Orrego. Pulpa moral del match es la esclavitud y el amujeramiento. Yo no vivo comparándome a nadie ni para vencer a nadie y ni siquiera para sobrepujar a nadie. Yo vivo solidarizándome y, a lo sumo, refiriéndome concéntricamente a los demás, pero no rivalizando con ellos. No busco batir ningún récord. Yo busco en mí el triunfo, libre y universal, de la vida. No busco batir el récord del hombre sobre el hombre, sino la superación, centrípeta y centrífuga, de la vida. Una cosa es el récord de la vida y otra cosa es el triunfo de la vida. La vida no es

guerra ni farsa de guerra. Apenas es estímulo y noble emulación. Pero el match reposa, necesariamente, sobre un estímulo y una emulación demasiado externos y estrechos. Este hombre se entrena más, porque sabe que su contendor está, a su vez, mejor entrenado. Dempsey se prepara y trabaja más para pelear con Tunney que para pelear con Wills. En la vida se vive y se avanza, no porque viven y se desenvuelven los otros, sino por el sentimiento, libre y solo de vivir. Si no hubiera más que un hombre en el mundo, ese hombre viviría solo, sin contendores, sin émulos y ni siquiera convivientes.

El match supone, pues, al vecino y al espejo. El match se hace, otras veces, por amor propio, por patriotismo, por ganar dinero, por tantos otros móviles estúpidos y egoístas, en que la malicia del hombre se mezcla al buen sudor del animal.

Variedades N° 1021, Lima, 24 de septiembre de 1927

Todos sabemos que la poesía es intraductible. La poesía es tono, oración verbal de la vida. Es una obra construida de palabras. Traducida a otras palabras, sinónimas pero nunca idénticas, ya no es la misma. Una traducción es un nuevo poema, que apenas se parece al original. Cuando Vicente Huidobro sostiene que sus versos se prestan, a la perfección, a ser traducidos fielmente a todos los idiomas, dice un error. De este mismo error participan todos los que, como Huidobro, trabajan con ideas en vez de trabajar con palabras y buscan en la versión de un poema la letra o texto de la vida, en vez de buscar el tono o ritmo cardíaco de la vida. Gris me decía, con mucha inteligencia, que en este error están también muchos pintores modernos, que trabajan con objetos en lugar de trabajar con colores. Se olvida que la fuerza de un poema o de una tela arranca de la manera como en ella se disponen los materiales más simples y elementales de la obra. El material más elemental y simple del poema es, en último análisis, la palabra y el color de la pintura. El poema debe, pues, ser trabajado con simples palabras sueltas, allegadas y ordenadas según la gama creadora del poeta. Lo mismo ocurre en la arquitectura, en la música, en el cinema. Un edificio se construye con piedras, acero y madera pero no con objetos. Sería absurdo un palacio fabricado de mesas, animales, tambores, tronos, barcos, con sus movimientos y roles peculiares. La música, asimismo, resulta de una ordenación de simples sones sueltos y no de frases sonoras...

Como ya lo hemos dado a entender, lo que importa en un poema como en la vida, es el tono con que se dice una cosa y muy secundariamente lo que se dice. Lo que se dice, es, en efecto, susceptible de pasar a otro idioma, pero el tono con que se dice no: el tono queda, inamovible, en las palabras del idioma original. Los mejores poetas son, en consecuencia, menos propicios a la traducción. Lo que se traduce de Walt Whitman, de Goethe, son

calidades y acentos filosóficos y muy poco de sus calidades estrictamente poéticas. De ellos sólo se conoce, en los idiomas extranjeros, las grandes ideas, los grandes movimientos animales, pero no se percibe los grandes números del alma, las obscuras nebulosas de la vida, que residen en un giro, en una *tournure*, en fin, en los imponderables del verbo...

Fragmento de "La nueva poesía norteamericana", *El comercio*, Lima, 30 de junio de 1929.

¿Existe un espíritu latinoamericano? Precisemos que éste no existe ni existirá por mucho tiempo. La primera condición para provocarlo y crearlo, debe salir de nuestro convencimiento honrado de que él no existe y ni siquiera se vislumbra... Para conseguirlo, pongamos en juego todos los medios destructivos, contra todos los bastardos asomos y simulaciones de cultura que sustenta nuestra pedantería continental. El movimiento surrealista –en lo que tiene de más puro y creador– puede ayudarnos en esta higienización de nuestro espíritu, con el contagio saludable y tonificante de su pesimismo y desesperación. Nuestro estado de espíritu exige un pesimismo activo y una terrible desesperación creadora. Pesimismo y desesperación. Tales son por ahora y para empezar, nuestros primeros actos hacia la vida. No hemos creado nada. No hemos empezado siquiera. Carecemos de esperanza, tanto como de amargura, de horizonte tanto como de tinieblas. Nuestro mal no radica en crisis específicas de política, de economía, de religión, ni de arte. Nuestro mal está en que no hemos creado nada, ni verdades ni errores, ni hemos ensayado nada. Nuestro caso radica en una escalofriante desolación vital.

Fragmento de "La juventud de América en Europa", *Mundial* N° 450, Lima, 1 de febrero, 1929



En el rincón aquel, donde dormimos juntos tantas noches, ahora me he sentado a caminar. La cuja de los novios difuntos fue sacada, o tal vez qué habrá pasado.

Has venido temprano a otros asuntos
y ya no estás. Es el rincón
donde a tu lado, leí una noche,
entre tus tiernos puntos
un cuento de Daudet. Es el rincón
amado. No lo equivoques.

Me he puesto a recordar los días
de verano idos, tu entrar y salir,
poca y harta y pálida por los cuartos.

A trastear, Hélpide dulce, escampas,
cómo quedamos de tan quedarnos.

Hoy vienes apenas me he levantado.
El establo está divinamente meado
y excrementido por la vaca inocente
y el inocente asno y el gallo inocente.

Penetra en la maría ecuménica.
Oh, sangabriel, haz que conciba el alma,
el sin luz amor, el sin cielo,
lo más piedra, lo más nada.
hasta la ilusión monarca.

Quemaremos todas las naves!
Quemaremos la última esencia!

Mas si se ha de sufrir de mito a mito,
y a hablarme llegas masticando hielo,
mastiquemos brasas,
ya no hay donde bajar,
ya no hay donde subir.

Se ha puesto el gallo incierto, hombre.

XXVII

Me da miedo ese chorro,
buen recuerdo, señor fuerte, implacable
cruel dulzor. Me da miedo.
Esta casa me da entero bien, entero
lugar para este no saber dónde estar.

No entremos. Me da miedo este favor
de tornar por minutos, por puentes volados.
Yo no avanzo, señor dulce,
recuerdo valeroso, triste
esqueleto cantor.

Qué contenido, el de esta casa encantada,
me da muertes de azogue, y obtura
con plomo mis tomas
a la seca actualidad.

El chorro que no sabe a cómo vamos,
dame miedo, pavor.
Recuerdo valeroso, yo no avanzo.
Rubio y triste esqueleto, silba, silba.

LXVI

Dobra el dos de Noviembre.

Estas sillas son buenas acogidas.

La rama del presentimiento
va, viene, sube, ondea sudorosa,
fatigada en esta sala.

Dobra triste el dos de Noviembre.

Difuntos, qué bajo cortan vuestros dientes
abolidos, repasando ciegos nervios,
sin recordar la dura fibra
que cantores obreros redondos remiendan
con cáñamo inacabable, de innumerables nudos
latientes de encrucijada.

Vosotros, difuntos, de las nítidas rodillas
puras a fuerza de entregaros,
cómo aserráis el otro corazón
con vuestras blancas coronas, ralas
de cordialidad. Sí, Vosotros, difuntos.

Dobra triste el dos de Noviembre.
Y la rama del presentimiento
se la muerde un carro que simplemente
rueda por la calle.

De *Trilce*



Modelo para figura reclinada, 1963-65

Poemas

Sandro Penna

Traducción y nota de Guillermo Fernández

Ya lo he dicho en varias ocasiones: no creo en la traducción de la poesía pero sí en la necesidad de entregarse a esta labor que, en alguna pobre medida, permite a los lectores acercarse un poco al ámbito espiritual y musical de otros poetas, y, en el mejor de los casos, a suscitar su interés para que, por sí mismos, busquen los textos en la lengua en que fueron escritos.

Al “traductor” de poesía le basta una pizca de honestidad para darse cuenta de que su trabajo es tan arduo cuanto modesto, movido sólo por la voluntad de someterse a un interminable trabajo de galera, remando hacia un puerto de arriba que jamás verá. Lo importante es el viaje y la ilusión de avistarlo con los ojos del deseo.

Sandro Penna nació en Perusa, Umbria, el 12 de junio de 1906; murió en Roma el 23 de enero de 1977, donde vivió la mayor parte de su vida, desempeñando siempre modestos trabajos comerciales: venta de cuadros con reproducciones, plumas y lápices, libros; colaboró muy ocasionalmente en revistas y suplementos literarios. En 1939 publicó Poesie, su primer libro de poemas; posteriormente Appunti (1950), Una strana gioia di vivere (1956), Croce e delizia (1958), Tutte le poesie (1970) y Stranezze (1976). Aparecieron póstumos II viaggiatore insonne (1977) y Confuso sogno (1980).

Su poesía constituye un mundo aparte en todo el panorama de la poesía italiana del presente siglo, ajena a las corrientes contemporáneas y a los conventillos literarios. Su mundo poético se nutre de una linfa de felicidad pagana; su verso discurre con una gracia y una transparencia semejante a la de los clásicos griegos.

Su tema recurrente es el del eros homosexual, visto y asumido sin estridencias, soslayando toda clase de moral judeocristiana. Las figuras humanas se destacan en el fondo inanimado del presente, con la vivacidad propia del instante, del instante mismo en que son percibidas, revelan una religiosidad natural, pre cristiana, de un poeta para el cual, como para ciertos líricos griegos, lo divino reside y resplandece en cada fibra del

ser, imbuyéndolo de leve placer terrenal. “Un mundo en el que el dolor procede de la brevedad del viaje, no de la sospecha de una pérdida total o ab origine, a su modo domésticamente solar y concentrado en el instante” (Roberto Mussapi).

Todas las veces que los editores o los críticos le solicitaban que hablara o escribiera acerca de su propia obra, Sandro Penna se limitaba a sonreír con indulgencia, o les respondía con amables generalidades, para quitárselos de encima. Por personas que lo conocieron y trajeron, sabemos que nunca le interesó ni tomó en serio a la crítica literaria, incluso aquella que se ocupaba de su propia obra. En cambio, le interesaba conocer la opinión de algunos poetas contemporáneos suyos, con los cuales mantuvo relaciones más bien distantes. Su alto alejamiento de los grupos literarios acaso sea el signo más visible de su consciente grandeza que, por otra parte, siempre reconocieron incluso aquéllos que no le perdonaban su “diversidad”.

Io vivere vorrei addormentato
entro il dolce rumore della vita.

*

Sole senz'ombra su virili corpi
abbandonati. Tace ogni virtù.

Lenta l'anima affonda –con il mare–
entro un lucente sonno. D'improvviso
balzano –giovani isolotti– i sensi.

Ma il peccato non esiste più.

Yo quisiera vivir adormecido
dentro del dulce ruido de la vida.

*

Sol sin sombra sobre viriles cuerpos
abandonados. Calla toda virtud.

Lenta el alma se hunde –con el mar–
en un brillante sueño. De pronto
saltan –jóvenes islotes– los sentidos.

Pero el pecado ya no existe.

Il mare è tutto azzurro.
Il mare è tutto calmo.
Nel cuore è quasi un urlo
di gioia. E tutto è calmo.

*

L'aria di primavera
invade la città.
Ai fanciulli la sera
cresce un poco l'età.

El mar es todo azul.
El mar es todo calma.
En el pecho es casi un grito
de gozo. Y todo es calma.

*

Aire de primavera
invade a la ciudad.
A los chiquillos la tarde
aumenta un poco la edad.

Negli azzurri mattini
le file svelte e nere
dei collegiali. Chini
su libri poi. Bandiere
di nostalgia campestre
gli alberi alle finestre.

*

Le nere scale della mia taverna
tu discendi tutto intriso di vento.
I bei capelli caduti tu hai
sugli occhi vivi in un mio firmamento
remoto.

Nella fumosa taverna
ora è l'odore del porto e del vento.
Libero vento che modella i corpi
e muove il passo ai bianchi marinai.

En las mañanas azules
las filas raudas y negras
de los internos. Inclinados
sobre libros después. Banderas
de nostalgia campesina
los árboles en las ventanas.

*

Los negros escalones de mi taberna
descienden, todo empapado de viento.
Los hermosos cabellos te resbalan
sobre los ojos vivos, en un firmamento
mío y remoto.

En la humosa taberna
hay ahora olor de puerto y viento.
Libre viento que modela los cuerpos
y encamina los blancos marineros.

Dal portiere non c'era nessuno.
C'era la luce sui poveri letti
disfatti. E sopra un tavolaccio
dormiva un regazzaccio
bellissimo.

Uscì dalle sue braccia
annuvolate, esitando, un gattino.

*

Entro nell'ombra ove si muove incerta
una figura d'uomo: il mio compagno
del pisciatoio. Oscuri gesti tenta
quella figura contro il mio candore.
Mi persuade alla fuga un odore
triste di serva nel giorno festivo.

Nadie en la casa del conserje.
Sólo la luz en las pobres camas
revueltas. Y sobre una tarima
dormía un bribonzuelo
bellísimo.

De sus oscuros brazos
salió, tropezando, un gatito

*

Entro a la sombra donde se mueve incierta
una silueta de hombre: mi compañero
de mingitorio. Turbios gestos intenta
esa figura contra mi candor.
Acelera mi fuga un olor
triste de sirvienta endomingada.

Nel fresco orinatoio alla stazione
son disceso dalla collina ardente.
Sulla mia pelle polvere e sudore
m'inebbriano. Negli occhi ancora canta
il sole. Anima e corpo ora abbandono
fra la lucida bianca porcellana

*

Abbandonarsi all'onda delle sensazioni
come quest'acqua bionda che si smorza
e si riaccende sotto un giallo sole
carico, come me, di umiliazione.

Desde la loma ardiente he bajado
al urinario fresco de la estación.
Me embriagan polvo y sudor
en mi piel. En mis ojos aún canta
el sol. Ahora abandono alma y cuerpo
entre la tersa y blanca porcelana.

*

Abandonarse a la onda de las sensaciones
como esta agua rubia que se apaga
y enciende bajo un sol amarillo,
cargado, como yo, de humillación.

La vita... è ricordarsi di un risveglio
triste in un treno all'alba: aver veduto
fuori la luce incerta: aver sentito
nel corpo rotto la malinconia
 vergine e aspra dell'aria pungente.

Ma ricordarsi la liberazione
improvvisa è più dolce: a me vicino
un marinaio giovane: l'azzurrro
a il bianco della sua divisa, e fuori
un mare tutto fresco di color.

*

Una cadenza insiste: quasi lento
respiro di animale, nel silenzio,
salpa la valle se la luna sale.

Altro respira qui, dolce animale
anch'egli silenzioso. Ma un tumulto
di vita in me ripete antica vita.

Più vivo di così non sarò mai.

La vida... es acordarse de un despertar
triste en un tren al alba: haber visto
fuera la luz incierta: haber sentido
en el cuerpo cansado la melancolía
áspera y virgen del aire punzante.

Pero es más dulce recordar de pronto
la redención: un marinero joven
sentado junto a mí: el azul
y el blanco del uniforme, y afuera
un mar todo fresco en su color.

*

Una cadencia insiste: casi lento
resuello de animal, en el silencio,
el valle zarpa si la luna asciende.

Otro respira aquí, dulce animal
en silencio también. Pero un tumulto
de vida en mí repite antigua vida.

Nunca más volveré a estar tan vivo.

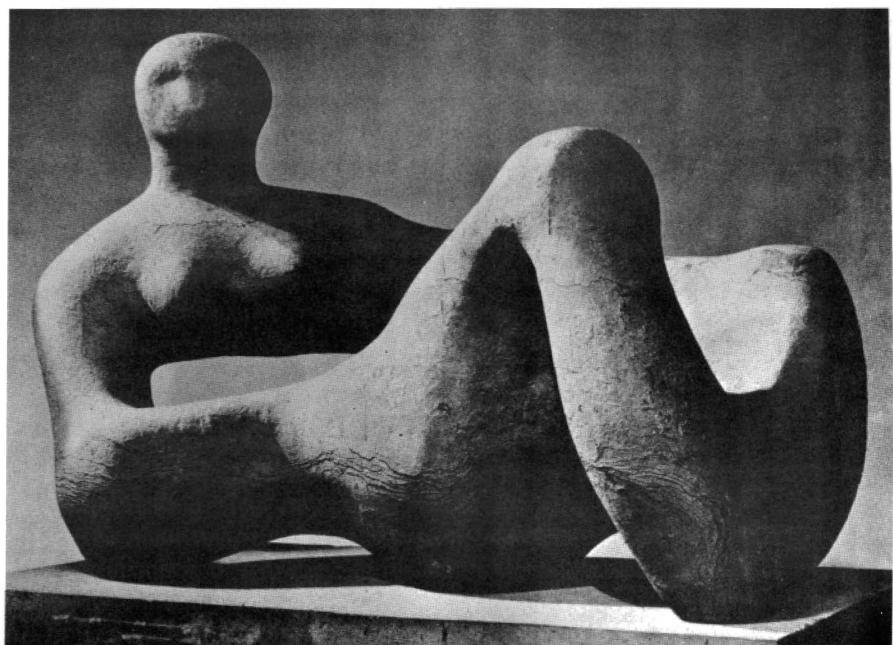


Figura recostada, 1938

Habla el escultor

Henry Moore

traducción: Martha Block

Es un error en un escultor o en un pintor hablar o escribir sobre su trabajo con mucha frecuencia. En ese ejercicio libera una tensión que es necesaria para su obra. El intento por definir sus objetivos con toda precisión lógica, lo puede convertir fácilmente en un teórico cuyas obras sean sólo una rígida muestra de conceptos articulados en los términos de la lógica y las palabras.

Pero aunque la parte irracional, instintiva, subconsciente, debe incidir en su obra, el artista también posee un juicio consciente que no permanece inactivo. Concentra en el trabajo su personalidad total, y la parte consciente resuelve conflictos, organiza memorias, lo preserva del intento de avanzar en dos direcciones a la vez.

Es posible, entonces, que un escultor pueda aportar, a partir de su propia experiencia consciente, claves que serán útiles a otros en su aproximación a la escultura, y no otra cosa persigue este artículo. No es una visión general de la escultura o de mi propia evolución, sino escasos apuntes sobre algunos problemas que he considerado de tanto en tanto.

La apreciación de la escultura depende de la aptitud para responder a la forma en tres dimensiones. Tal vez sea éste el motivo por el cual fue calificada como la más difícil de todas las artes, y ofrece por cierto mayor dificultad que aquéllas que suponen la apreciación de figuras planas, de formas bidimensionales. Son mucho más numerosas las personas ciegas-a-la-forma que las personas ciegas-al-color. Cuando el niño está aprendiendo a ver, primero distingue sólo figuras en dos dimensiones; no puede estimar las distancias, las profundidades. Más tarde, atendiendo a su seguridad y a necesidades prácticas, desarrolla (en parte mediante el tacto) la habilidad para valorar de modo rudimentario distancias tridimensionales. Pero una vez satisfechas las exigencias de carácter práctico la gran mayoría no va más allá. Aun si han alcanzado una exactitud considerable en la apreciación de formas planas, muy pocos realizan el esfuerzo

intelectual y emocional que reclama la comprensión de las formas en su íntegra existencia espacial.

Esta es la tarea del escultor. Debe esforzarse constantemente por pensar y usar la forma en toda su plenitud espacial. Introduce, diríamos, la figura sólida en su mente; la piensa, cualquiera que sea su dimensión, como si la sostuviera encerrada por completo en el hueco de sus manos. Mentalmente visualiza una forma compleja desde todos los puntos que la rodean; sabe, cuando mira uno de sus lados, qué aspecto tiene el otro; se identifica con su centro de gravedad, con su masa, su peso; tiene presente su volumen, así como el espacio que la figura desplaza en el aire.

Por su parte, un observador sensible a la escultura debe aprender a sentir la forma simplemente como una forma, no como una descripción o como una reminiscencia. Debe percibir un huevo, por ejemplo, como una simple forma sólida singular, con total independencia de su significado en tanto alimento, o de la idea literaria de su futura transformación en un ave. E igualmente con sólidos como una concha, una nuez, una ciruela, un renacuajo, un hongo, la cima de una montaña, un haba, una zanahoria, el tronco de un árbol, un pájaro, un capullo, una alondra, un insecto, un junco o un hueso. De allí puede pasar entonces a la apreciación de formas más complejas o de combinaciones de diversas formas.

Después de la gótica, la escultura europea se fue recubriendo de musgo, hierba, toda clase de excrecencias que ocultaron por completo la forma. La misión especial de Brancusi ha sido despojarla de aquella exuberante vegetación y revelarnos una vez más la significación de la forma. Para lograrlo se tuvo que concentrar en formas elementales muy simples, manteniendo su estructura dentro de un sólo cilindro por así decirlo, refinando y puliendo una forma individual hasta un punto casi excesivo. La obra de Brancusi, aparte de su valor individual, ocupó un lugar histórico en el desarrollo de la escultura contemporánea. Pero luego no fue ya necesario encerrar y limitar la escultura a la unidad formal singular (estática). Podemos ahora empezar a abrirlas, relacionar y combinar varias formas de diversas dimensiones, de diversas partes y direcciones en un todo orgánico.

Aunque la figura humana me ha interesado con mayor profundidad que otras, siempre he observado con mucha atención formas naturales como la de los huesos, las conchas, los guijarros, etcétera. Durante años consecutivos, volví a menudo a un mismo

punto de la playa, pero cada año me atrajo un guijarro de forma diferente que nunca antes había notado. Entre los millones de guijarros que encontré en mis paseos por la playa, elegí para observar con detenimiento sólo aquéllos que se ajustaban a la forma que me interesaba en ese momento. Cosa distinta ocurre si me siento a examinar uno por uno un puñado de ellos. Puedo entonces ampliar mi experiencia de la forma dando tiempo a que mi mente se adapte a una forma nueva.

Existen formas universales a las que todos estamos condicionados de modo subconsciente, y que tienen el poder de conmovernos siempre y cuando el control de la conciencia no las expulse de nosotros.

Los guijarros muestran la manera en que la naturaleza trabaja la piedra. Algunos de los guijarros que he recogido poseen un agujero que los atraviesa de lado a lado.

Cuando se empieza a trabajar directamente sobre un material duro y frágil como la piedra, la falta de experiencia y un gran respeto por el material, o el temor de tratarlo de manera incorrecta, suele conducir al cincelado superficial, sin ningún poder escultórico. Pero con algo más de experiencia es posible mantener la obra en piedra dentro de los límites del material, sin exceder, debilitándola, su forma natural implícita, y convirtiendo, sin embargo, una masa inerte en una composición con plena existencia formal, con masas de diversa dimensión que interactúan en una relación espacial.

Se puede hacer un agujero a través de una piedra sin que éste la menoscabe, siempre que su dimensión, su forma y dirección sean las adecuadas. En virtud del principio del arco es posible que conserve íntegra su fuerza.

El primer agujero que se hace en una piedra es una revelación.

El agujero conecta un lado con el otro, acentuando así instantáneamente la tridimensionalidad de la figura.

El agujero en sí mismo puede adquirir tanta significación formal como una masa sólida.

La escultura en el aire es posible cuando la piedra contiene únicamente un agujero, que entonces es la forma buscada.

El misterio del agujero –la misteriosa atracción de las cuevas en la ladera de montañas y barrancas.

Para cada idea hay una dimensión física adecuada.

Durante largos períodos he conservado en mi estudio pedazos

de piedra de calidad, pues aun cuando tenía ideas que se ajustaban con precisión a sus proporciones y materia, su tamaño no era el adecuado.

Existe una dimensión que se evalúa no con relación al tamaño físico real, a la medida en pies y pulgadas, sino con relación a la visión.

Una talla puede estar muy por encima del tamaño natural y provocar con todo una sensación de pequeñez y mezquindad, y una talla pequeña, de pocas pulgadas, puede dar el sentimiento de enormidad y grandeza monumental cuando es grande la visión que la sustenta. Los dibujos de Miguel Angel o una madona de Masaccio o el Albert Memorial, son ejemplos de esto último.

Sin embargo, el tamaño físico real tiene un significado emocional propio. Relacionamos todas las cosas con nuestra propia estatura y nuestra respuesta emocional al tamaño está condicionada por la altura media del hombre.

Un modelo exacto de Stonehenge en una escala de 1/10, en el que las piedras fueran más pequeñas que nosotros, perdería todo su impacto.

El tamaño real afecta a la escultura aún más que a la pintura. El marco aisla a la pintura de su entorno (a menos de que aquella cumpla sólo una función decorativa) y logra retener así con más facilidad su propia escala imaginaria.

Si me lo permitieran las condiciones prácticas, el costo del material, del transporte, etcétera, me gustaría trabajar en grandes esculturas con mayor frecuencia. El tamaño medio regular no consigue aislar por completo una idea de la prosaica vida cotidiana. Lo muy pequeño, como lo muy grande, agrega un tamaño emocional propio.

Ultimamente he estado trabajando en el campo, allí, esculpiendo al aire libre, he sentido a la escultura como algo más natural que en un estudio en Londres. Pero exige dimensiones mayores. Un gran trozo de piedra o madera casi en cualquier lugar, al azar, en un campo, un huerto o un jardín, me resulta siempre adecuado y atractivo.

Hago mis dibujos básicamente como una ayuda para la realización de la escultura, como un medio de generar ideas, como un estímulo para obtener la idea inicial y como un modo de acumularlas y de ir trabajándolas.

Asimismo, la escultura es un medio de expresión lento en

comparación con el dibujo, y éste resulta un modo útil de objetivar ideas que no puedo trabajar en la escultura por falta de tiempo. Uso el dibujo como un método de estudio y de observación de formas naturales (dibujos de lo viviente, dibujos de huesos, conchas, etcétera).

Y a veces dibujo simplemente por el placer de hacerlo.

Con la experiencia, sin embargo, he aprendido que no se deben olvidar las diferencias existentes entre el dibujo y la escultura. Una idea aparentemente satisfactoria en el dibujo exige siempre alguna alteración cuando se la traslada a la escultura.

Hubo un tiempo en que al hacer dibujos para la escultura intentaba darles en lo posible la ilusión de una escultura real, es decir dibujaba conforme al método de ilusión de luz proyectada sobre un sólido. Pero ahora me parece que llevar el dibujo hasta el punto en que se convierte en un sustituto de la escultura, o bien debilita el deseo de hacer la escultura, o amenaza con reducirla a una trasposición de aquél, sin vida propia.

Ahora dejo en el dibujo un margen más amplio a la interpretación, y con frecuencia dibujo en líneas y tonos planos sin la ilusión de luz y sombra de la forma tridimensional, pero esto no significa que la visión que los sustenta sea sólo bidimensional.

El violento enfrentamiento entre abstraccionistas y surrealistas me parece absolutamente innecesario. Todo arte de calidad ha incluido siempre elementos surrealistas y abstractos, como ha incluido también elementos clásicos y románticos, de orden y sorpresa, de intelecto e imaginación, de conciencia y de inconciencia. Ambos aspectos de la personalidad del artista deben participar. Y pienso que el inicio de una pintura o de una escultura puede producirse por cualquiera de estos puntos. Por mi parte, a veces empiezo un dibujo sin haberme planteado ningún problema particular, con el sólo deseo de emplear el lápiz sobre el papel, y hacer líneas, tonos y formas sin ningún propósito deliberado; pero a medida que mi mente aprehende lo que va apareciendo, llega un momento en que una idea se hace consciente, cristaliza, y entonces comienza un control y un ordenamiento.

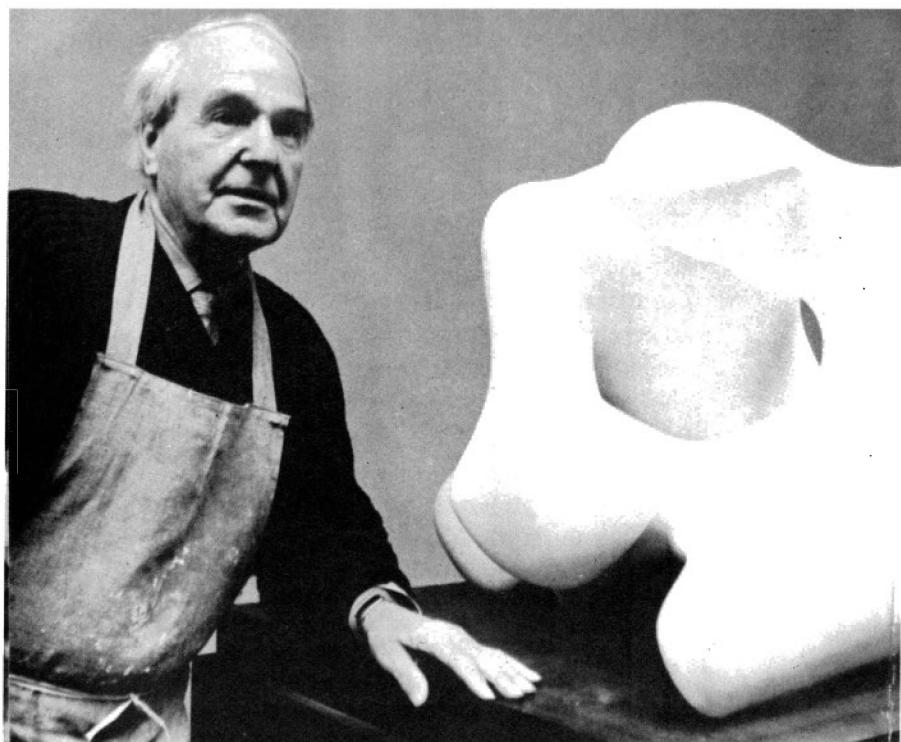
O a veces empiezo a dibujar con un tema definido, o con el ánimo de resolver un problema escultórico en un bloque de piedra de dimensiones dadas, y entonces busco construir y ordenar conscientemente la relación de formas que deberá expresar esa idea. Pero si el resultado ha de ser algo más que un ejercicio

escultórico, inexplicablemente se producen saltos en el proceso del pensamiento, y la imaginación hace su parte.

Se podría pensar, por lo que he dicho hasta ahora sobre la figura y la forma, que las considero como un fin en sí mismas. Nada más lejos de mí. Tengo muy presente el gran papel que desempeñan en la escultura los factores asociativos, psicológicos. La significación de la forma en tanto tal probablemente dependa de sus infinitas asociaciones a través de la historia del hombre. Las formas redondas, por ejemplo, dan una idea de fecundidad, de madurez, posiblemente porque la tierra, los pechos de la mujer y la mayoría de las frutas son redondos, y esas formas cobran importancia porque poseen en nuestros hábitos perceptivos estos antecedentes. Pienso que el elemento orgánico-humanista tendrá siempre para mí una importancia fundamental en la escultura, el elemento del que ésta extrae su vitalidad. Cada trabajo adquiere en mi mente una personalidad y un carácter humano, o a veces animal, y esta personalidad controla su trazado y sus cualidades formales, me procura el sentimiento de satisfacción o insatisfacción a medida que la obra se concreta.

Aunque no dependen de ello, tanto mi objetivo como la dirección en que me muevo me parecen congruentes con lo anterior. Mi escultura se está volviendo menos representativa, menos una copia visual del exterior, y por lo tanto más abstracta, pero sólo porque creo que de ese modo puedo representar el contenido psicológico de mi trabajo con la mayor inmediatez e intensidad.

1937



Poemas

Joan Vinyoli

Traducción: Eligio Díaz Garaygordóbil

El primer estel

Dolce e chiara è la notte e senza vento

G. Leopardi

Al fons de tot es dreça una muntanya
prometedora, el dia ja finit.
Es bo no tenir sempre el que volem
i bastir una cabana d'esperances:
així, per l'entrellum, el primer estel
fulgura net, silenciós incita,
sense fer mal, a un goig que no turmenta
que sigui breu; sabem que en esvanir-se
serà tot lluminària el firmament.
No em puc, doncs, plànyer de la meva sort;
aquí m'estic ple de pressentiment
d'una vida auroral sempre futura
que és ara sols nit clara sense vent.

La primera estrella

Dolce e chiara è la notte e senza vento

G. Leopardi

Al fondo de todo se eleva una montaña
prometedora, el día ya termina.
Es bueno no tener siempre lo que queremos
y construir una cabaña de esperanzas:
así, por la entreluz, la primera estrella
fulgura limpida, y silenciosa incita,
sin hacer daño, a un goce que no atormenta
que sea breve; sabemos que al desvanecerse
será todo luminaria el firmamento.
No puedo, pues, lamentar mi suerte;
aquí estoy pleno de presentimientos
de una vida auroral siempre futura
que ahora es sólo una noche clara sin viento.

Vindrà la mort

Vindrà la mort i els ulls m'arrençarà:
veuré llavors un altre firmament.
La finitud és un vaixell varat,
l'hortalissa que menjo no té cucs,
el silenci m'impregna de clarors.
La mort és purament un canvi més.

Vendrá la muerte

Vendrá la muerte y me arrancará los ojos:
veré entonces otro firmamento.
Es un navío varado la finitud,
la hortaliza que como no tiene gusanos,
el silencio me impregna de claridades.
La muerte es solamente un cambio más.

Cançó blava

Rien, cette écume, vierge vers...

S. Mallarmé

Aquest endins del blau de la paraula,
blau cap a blau, cap a més blau encar,
és com parar migdialment la taula
dels somnis, per atzar,
a trenc de mar,
quan gira el far.

Allò que has fet o que pretens, de fet,
aconseguir és sols prendre la droga
del ser-feliç como beure un vas de llet.
Doncs tanca els porticons de la finestra groga
i tot se't farà blau. (M'enfilaré primer
a un tamboret per arribar a la soga
d'on penja el ninot blau de Klee.)

No goso fer
res absolutament sinó, quiet,
mirar el dedins secret del blau de la paraula.

Canción azul

Rien, cette écume, vierge vers...

S. Mallarmé

Este adentro del azul de la palabra,
azul hacia azul, hacia más azul todavía,
es como poner meridianamente la mesa
de los sueños, por azar,
a golpe de mar,
cuando gira el faro.

Lo que has hecho o pretendes, de hecho,
conseguir, es sólo tomar la droga
del ser-feliz como beber un vaso de leche.
Luego cierra los postigos de la ventana amarilla
y todo se te hará azul. (Primero treparé
a un taburete para llegar a la soga
de donde cuelga el muñeco azul de Klee.)

No oso hacer
absolutamente nada sino, quieto,
mirar el interior secreto del azul de la palabra.

De *Domini magic*

Sense mans

I

Mai-més i Sempre són germans
irreconciliables, de naixença, en l'home.
En va cerquem, en va trobem:

allò
que és assolit esdevé sempre, a l'acte,
mai més, com engolit per una
boca voraç.

I tot seguit projectes
desenfonyats de nou, experiments, deliri
de ser feliç, fressa de clarions
a la pissarra de la vida:

l'aire
que respirem se'ns torna a voltes música,
una gota de rou tot d'una es fa verí.
Tot és un jeroglífic cada cop
més complicat de desxifrar; fascina,
però, con mirar el foc o el mar o la boirosa
planura dels records.

Els mots, en veritat,
no són sols per entendre'ns pel que signifiquen,
sinó per descobrir el que, transparents, oculten.

Sin manos

I

Nunca-más y Siempre son hermanos
irreconciliables, de nacimiento, en el hombre.
En vano buscamos, en vano encontramos:

aquellos

que es conseguido deviene siempre, en el acto,
nunca más, como engullido por una
boca voraz.

Y en seguida proyectos
revelados de nuevo, experimentos, delirio
de ser feliz, rumor de clarines
en la pizarra de la vida:

que respiramos se nos vuelve a veces música,
una gota de rocío de pronto se hace veneno.
Todo es un jeroglífico cada vez
más difícil de descifrar; fascina,
pero como mirar el fuego o el mar, o la bruma
llanura de los recuerdos.

Las palabras, en verdad, no son sólo para entenderlos por lo que significan, sino para descubrir lo que, transparentes, ocultan.

Elegia de Vallvidrera

I

Per què paraules? Aquest blau intens
del mar és prou. Miro la ratlla fixa
de l'horitzó,

mar grandiós, i quanta
riquesa guardes, per a qui? Jo no sóc bus
que cerca vells tresors: el que m'atreia,
perles que abans havien estat ulls,
no ho troba algú tot sol, ans calen dos,
amb una sola, neta, lliure, confluent
mirada que es proyecti més enllà
de tota perla –sols llavors hi arriben
“feliços pocs”.

No, jo sóc sol, però l'embat
de les onades em conforta. Tot és lluny i prop,
i no s'acaba mai aquest viatge
per les paraules:

ja no tinc res més.

Elegía de Vallvidrera

I

¿Por qué palabras? Este azul intenso
del mar es bastante. Miro la línea fija
del horizonte,

mar grandioso, cuánta
riqueza guardas, ¿para quién? Yo no soy buzo
que busca viejos tesoros: lo que me atraía,
perlas que antes habían sido ojos,
no lo encuentra alguien solo, hacen falta dos,
con una sola, limpia, libre, confluente
mirada que se proyecte más allá
de toda perla –sólo entonces llegamos
"felices pocos".

No, yo estoy solo, pero el embate
de las olas me conforta. Todo es lejos y cerca,
y no se acaba nunca este viaje
por las palabras:

ya no tengo nada más.

IV

Ara puc dir: sóc a la font i bec,
i bec fins a morir-me
de set de voler més no sabent què,
que és així com no es mor
en veritat del tot: vivint en la fretura
d'alguna cosa sempre.

Sense

fretura, què seria de nosaltres,
aquests a qui fou dat el privilegi
de la santa follia de ser càntic,
vent desfermat, incendi
que es destrueix a si mateix, mentre salvades
queden les coses que tocà i més pures.
Oh, illuminats! La nostra
comesa humil: obrir del tot orelles
al primigeni cant
i declinar.

IV

Ahora puedo decir: estoy en la fuente y bebo,
y bebo hasta morirme
de sed de querer más no sabiendo qué,
que así es como no se muere
en verdad del todo: viviendo siempre
en la carencia de alguna cosa.

Sin

carencias, qué sería de nosotros,
estos a quienes fue dado el privilegio
de la santa locura de ser cántico,
viento desatado, incendio
que se destruye a sí mismo, mientras salvadas
quedan las cosas que tocó, y más puras,
¡Oh, iluminados! Nuestro
humilde cometido: ser todo oídos
al primigenio canto
y declinar.

De *Passeig d'aniversari*



Tres figuras de pie, 1953

De cómo Odiseo fue Ulises y de sus avatares

Aldo F. Oliva

a María Isabel

A veces, alguien lo recuerda.

Alguien dijo: "Atenme
al mástil. Oyen (ODI),
hay silencio en las olas (ULI)".

Los compañeros, sin embargo,
sólo el estruendo sentían,
bajo el mar, de la muerte.

Alguien mentía.

Pero no era el caso, la vida,
sino la densa vibración
del oído (ODI)
en el límite (ULI).

Ese, amarrado, de lejos,
pudo ver el Rostro,
en el aire, sin aves,
de la playa.

¡Ah, ojos que, solos, saben
ver
porque sólo son mirados!

Nadie diga la hora temeraria
en que el canto surgió.

Ya que la boca
-alguien lo vería-
fulgía como un faro
de púrpura sellada
en la diadema
solar del enigma del Rostro.

Alguien, a veces, lo recuerda.

Pero otros
urden, desde el recuerdo,
una visión o un gesto
que les abra el espacio
para ser vistos
por un ojo ya desvanecido.

Alguien dijo entonces:
"Boguemos hacia Véspero,
boguemos, boguemos hacia Véspero".

Y cruzaron
enfrentadas rocas altas,
de Heracles o de Tarik;
y el mar era un espejo,
más allá,
de durísima tiniebla.

Y Odiseo lo quebró con su espada
para huir del infierno.
Lo atravesó, volvió, calló
y regreso a su casa,
la de Ulises, un arquero esforzado.

Otros cursaron:
Tito L. Calo, Juan Cristian,

Enrique, Gerardo,
Federico, Jacobo.

Y quebraron,
pugnando,
con manos arcillosas y entintadas,
el espejo,
cundiendo el sortilegio
del infierno.

Y detrás del espejo
no había nada, nada.

Sólo un mástil
y una cuerda,
para amarrarse
—hasta la eternidad—,
frente al silencio,
por si el canto emanase.

Referencias

- Eduardo Milán, poeta y ensayista uruguayo nacido en 1952; ha publicado *Secos y mojados* (1974), *Estación estaciones* (1975) y *Nervadura* (1986). Sus últimos libros son *Una cierta mirada. Crónica de poesía* (1989) y *Errar* (1991).
- Henry Moore (1898-1986), escultor inglés. Trabajó con piedra, bronce, mármol, alabastro, concreto, acero, madera y barro, entre otros materiales.
- Aldo F. Oliva, poeta, ensayista y traductor nacido en Rosario, Argentina, en 1927. Ha publicado *César en Tyrrachium* (1986). Actualmente es coordinador de la carrera de Letras en la Universidad de Rosario. "De cómo Odiseo fue Ulises y de sus avatares" es inédito y fue enviado por el propio autor para su publicación en *Poesía y Poética*.
- Sandro Penna, poeta italiano nacido en 1906 y muerto en Roma en 1977.
- William Rowe, poeta, ensayista y traductor inglés, nacido en 1946. Actualmente es profesor de literatura latinoamericana en la Universidad de Londres. Ha publicado recientemente *Working the Signs* (poesía).
- La inclusión de los ensayos de Eduardo Milán, Aldo F. Oliva y William Rowe sobre César Vallejo (Santiago de Chuco, Perú, 1892-París, 1938), y la pequeña muestra de prosa y poesía que los acompaña, debe entenderse como un mínimo homenaje al cumplirse los cien años de su nacimiento.
- Joan Vinyoli (1914-1984), poeta y traductor catalán. *Domini màgic* y *Passeig d'aniversari*, ambos de 1984, son los dos últimos libros de poesía de una larga trayectoria iniciada en 1937.
- Emilio Adolfo Westphalen, poeta peruano nacido en Lima en 1911. Su obra ha sido reunida en *Bajo zarpas de la quimera. Poemas 1930-1988* (Madrid, 1991). Los textos que reproducimos en este número son inéditos y fueron enviados por su autor para *Poesía y Poética*.