

de la edición de sus poesías. Más importante, sin duda, resulta descubrir la variedad de modalidades en que se expresa el autor de "Un viaje" cuando utiliza las formas de la versificación. Como se advierte certeramente en la introducción, cabe distinguir un sector de poesía lírica propiamente dicha, otro de poesía "contemplativa" —que podríamos llamar también reflexiva— otro de poesía festiva y uno último —el más importante nos parece— de poesía satírica. Dentro de ésta es posible encontrar a su vez tres subgrupos: la sátira de costumbres, la dirigida contra literatos y la sátira política. Esto significa, pues, que considerar a Pardo como un escritor exclusivamente costumbrista es un error ya que su obra —en la que lo costumbrista es ciertamente parte fundamental— rebasa en varios aspectos los límites de esta modalidad.

Revisando ahora el conjunto de la poesía de Pardo y Aliaga parece indiscutible que son los textos de contenido político los (que al lado de los de "costumbres") se ofrecen al estudio más cargados de valores literarios y extraliterarios (ideológicos, sociales, etc.). Lo más representativo en este sector son la "Constitución política" y la "Epístola a Delio" también llamada "Vaya una República", composiciones en las que desde su particular punto de vista (conservador, autoritario) plantea Pardo una radical crítica a la vida política nacional. En la primera, por ejemplo, el ataque está dirigido a las constituciones de la República, basándose primordialmente en la existencia de un evidente desfase entre lo preceptuado en las diversas Cartas Fundamentales y la realidad social que ignora o incumple tales bien intencionados instrumentos normativos. Por este camino llega Pardo a redactar una constitución en verso que se erige así en un correlato literario de la vida política del

país, cuerpo de leyes en solfa que resultan ser a la postre —como el mismo escritor lo señala— más verdaderas que los preceptos reales ("la constitución-poema es verdad y las constituciones-código son fábula").

En cuanto a los textos específicamente costumbristas, cabe afirmar que ellos constituyen buenas muestras del género y además clara aplicación de las ideas que Pardo expone en el prólogo a *El espejo de mi tierra*, escrito fundamental para conocer en profundidad el costumbrismo peruano del que constituye, como alguna vez lo hemos denominado, una verdadera "arte poética".

El volumen de poesías de Felipe Pardo y Aliaga que comentamos marca pues un hito en la historia de las ediciones de los que pueden llamarse "clásicos peruanos". La cada vez más inaplazable tarea de revisión sistemática del pasado literario peruano cuenta ahora con un elemento básico, con un adecuado instrumento para la investigación. Es de desear que el ejemplo admirable que ofrece este trabajo de Luis Monguió sea pronto seguido y sucesivas y semejantes publicaciones logren a corto plazo rescatar y poner a disposición del lector y del crítico el acervo de creaciones literarias importantes cuya secuencia es la línea maestra de la historia de la literatura en el Perú.

Jorge Cornejo Polar

Alejandro Romualdo: *EN LA EXTENSION DE LA PALABRA*, Lima, Editorial Gráfica Labor, 1974, 40 pp.

Escribir ¿no es una manera de diseñar"? Y diseñar ¿no es una forma de "escribir"? Quizá estas dos actividades tomadas por separado no sean comparables, a pesar de ser la misma pluma la que escribe o diseña; son dos actividades que se

fundan, cada una, en su respectiva y particular "naturaleza".

Ahora bien, que una misma persona las reúna y declare igualmente indispensables a su necesidad de expresión, es lo que ocurre en todo trabajo caligramático. El **caligrama**, forma integral de escritura y diseño, supone este axioma de base: la escritura —abstracción— por sí sola no basta; el diseño —mímesis de lo real— no es suficiente. Sólo la ductilidad que se consigue con la trenza formal de ambos medios, hace maleable la dureza del grano (¿poético?, ¿pictórico?) expresable.

Visto el trabajo caligramático desde sus extremos, la prosa de un lado y el grabado del otro, es una concepción de síntesis mientras los extremos son una distendida sinécure. En efecto, desde esa óptica caligramática la prosa o el grabado participan en la obra como "detalles" fáciles, cualquiera sea el encanto de su estilo o los mimos intelectuales con que se le adorne. Para el caligrama, la médula emotiva comunicable se dará al sumar las sustancias escritural y diagramática sobre una sola materia (papel y tinta) que las contenga. El discurso de la forma así lograda, resulta del contrapunto dialéctico entre diseño y escritura: una malla de trazos única retiene la fruición poética.

Leer el caligrama desde aquella indeterminación, implicaría que lo "legible" no se da unitariamente, sino a través de sustancias de naturaleza diferente, tomándose frente a ellas actitudes perceptibles divergentes y desde luego distintos reclamos de legibilidad: la escritura se dirigiría al lector y éste debería "entenderla"; el diseño iría hacia el observador y éste debería "atender" la fruición estética que, agazapada, lo deslumbrará y encantará.

También dentro de ese supuesto, la escritura aportaría más "claridad" ya que ella, a la manera de

un equilibrista en su cuerda, dirige, guía, transporta, carga sobre sí la significación hacia un fin predeterminado por el escritor. El lector se vería alumbrado por el proyecto que éste le presenta en forma de secuencia en el índice, completándose así la creencia de que la escritura es un lenguaje directo. Mientras tanto, el diseño semejante a un laberinto de pasos perdidos, escondería un más allá difuminado en la polisemia y entrevisto sólo por un esfuerzo de atención. Siguiendo el mismo criterio separador descrito, aplicar un análisis sobre este discurso resultante y disperso formalmente en dos sustancias, equivaldría a tratar de determinar una indeterminación de base. Pero tal contrasentido desaparece en el rasgo gráfico que al sumar ambas sustancias, las gramatiza, esto es, las hace sujetos de una gramatología.

Es por esta razón que la espectación en uno y otro caso se da integralmente. El espectáculo escenográfico de la significación no es el caleidoscopio juguetero de la inteligencia y sensibilidad del escritor cuyo "reflejo" a la postre ilumina la conciencia del espectador. Diseño y escritura no "reflejan" las cosas solamente, las "reflexionan".

Admitir el mero reflejo, es participar del espejismo que atribuye a la pura inspiración (pensamiento sin objeto, gratuidad de la ensoñación) las "aventuras" de la "creación". Ni aventura, ni creación, sino trabajo e invención: he ahí los ejes de una teoría que destaca la labor de representar la mímesis de lo real objetivo y la reflexión poética de Alejandro Romualdo.

Su último poemario (¿o más bien poema?) *En la extensión de la palabra* es, en el marco de la poesía peruana, una reflexión insólita sobre el quehacer poético. Ciertamente, Vallejo y Oquendo de Amat usa-

ron del caligrama con bastante éxito y seguir su ruta habría sido una concesión más al facilismo que caracteriza al epigono. Pero el poemario de Romualdo no alivia su tarea transponiendo en forma de caligrama evocaciones "literarias" (metáforas o metonimias deliciosas, citables, muestras de genialidad), ni tampoco parafrasea formas de diseño cuyo molde sería la realidad virtual que sirve al poeta de referente arbitrario. Esto corresponde a poetas deseosos de atrapar el lenguaje de la convención poética, ceremonias rituales de creación o insignias apropiadas para mantenerse en la cresta de la cultura nacional.

1. La autonomía del lenguaje de Romualdo ha de ser buscada en el plano de su discurso o secuencia de elementos significativos. Desde luego ningún enunciado se reduce a enunciar su propia forma signica, pero puede darle cierta importancia inusitada en detrimento de los significados a comunicar. En el poemario comentado, el caligrama es un trabajo de reflexión sobre los significados a transmitir, una "crítica de la canción pura" (p. 20) o crítica de la vacuidad ideológica en la comunicación poética.

2. Cuando los poemarios no pasan de ser cúmulos de variantes sobre un mismo tema estirado a más no poder, los poemas que contienen terminan por diluirse en el preciosismo que la forma trata de sustentar por sí sola. En esta poética sucede lo contrario, pues la renovación constante de los significados mantiene la vigilia de las facultades críticas del lector.

3. Curiosa actitud para un lector de poemas acostumbrado a la "detectatio" simbólica, sorprendido ante un juicio como éste de Kafka: "me parece que no debería leerse sino aquellos libros que nos muerden o nos pican —le escribe al asombrado Oskar Polak—. Si el libro que

leemos no nos despierta de un golpe en el cráneo ¿para qué leer?". El texto de Romualdo puede despertar la misma impresión en su lector, al no abarcar la totalidad de una emoción comentada hasta el agotamiento. Su propósito es aquí la combinatoria brusca ("golpe en el cráneo") de conceptos que la forma, ella, se encarga de actualizar.

He ahí la formulación nueva del caligrama: no re-presentar el referente virtual que ya la misma denotación del poema evoca (redundancia inútil... tautológica), sino el juego de conceptos concretos, diáfanos, cuya dinámica produce su entrecroque formando un "coral a paso de agua mansa" (p. 13 y sig.) Los significados no se codifican en el poemario para lograr impresiones unitarias en el lector; sucede más bien lo contrario ya que allí se contraponen voces concretas, precisas, que disgregan la posible fijación de estereotipos tan comunes en poéticas totalizantes.

4. Hay que oponer al canon de la retórica o del buen ríntin chocanescos de un lado y los imaginismos de la poesía concreta pura del otro, las condensaciones semánticas que, como quería Artaud "se sirven de la palabra en un sentido concreto y espacial". La función de esta escritura no será entonces la de iluminar totalidades o plenitudes de conciencia en el lector (tarea siempre efímera), sino aludir, señalar con el índice, indicar los tópicos de una reflexión poética recordatoria de Hegel para quien el poeta no existe en potencia sino en acto.

Poner en práctica semejante poética, supone alejarse del símbolo y sus atractivos. Su lugar será ocupado por una poesía que indica y circunscribe las acciones poéticas al notificar el sentido que la organiza: su reducción breve e intensa tiende a la manifestación antes que a marcar su propia ontología. No es más

simbolo, pero sí signo, señal e índice de comunicación.

5. A lo expuesto se debe que la "exquisita sensibilidad", eje paradigmático entre verdugo, hacha / víctima, cuchillo (cf. p. 29), no llame la atención sobre su propia belleza sino sobre el grano poético e ideológico que designa. Aquí lo exquisito no será el cadáver; es la acción de predicados sobre sujetos los que dan "peso exacto y precio fijo".

Este modo de poetizar trata de punzar las convenciones sociales, de reventar las expresiones fijas o paralexemas, de innovar y no de "crear". En fin, de inventar nuevas relaciones entre los referentes que no tocan los registros individuales de emotividad personal: el poemario no es un egograma.

6. La lengua poética deja de ser bella en el trabajo caligramático y lo semántico disuelve lo estético burgués. Su función será ahora la de dirigir y ordenar los objetos convocados en el poema, sus desplazamientos semánticos, controlar sus manos y sus pasos, su gestualidad significativa: "sobre el mantel verde dorado / reposa el poema / La mesa está servida".

7. Pero pese a la voluntad de marcar y diagramar, la lengua no observa un silencio estético absoluto. Construye, eso sí, una estética distinta no proyectada por infusiones metafísicas, pues proyecta todo de nuevo desde el caligrama en la lucha entre el "lleno" de la escritura y el "vacío" de la página. No hay nada hecho o dado, ninguna retórica que la garantice apriori. En el poemario se vomita la regularidad del ademán aliterado y lo armonioso del cepo métrico.

Queda lo "blanco" de la página suspendiendo de claro en claro las quiebras de la escritura y destruyendo en cada bandada el automatismo de la línea habitual del lector. El texto así deshilachado se dispone

en el espacio de la página como pretexto que no explica un ambiente emotivo, sino que señala sucesión de órdenes los que a su vez son desórdenes de la lógica gramatical académica. Luego, el utilitarismo pragmático de su topología sensorial no "decora": lo cinético de su constitución reparte elementos lingüísticos, articulándolos unos con otros, de tal modo que sus fuerzas de repulsión o atracción transmiten la dinámica que repugna el estatismo tradicional de la contemplación poética; no lo suplanta, lo asume.

8. Con esto la idea misma de poesía se modifica ya que la motricidad del texto ataca cualquier filiación alegórica de la poesía, para destacar en cambio su materia, "nati sumus ad agendum" (p. 31), se nace para obrar. La energía del poemario no es un "arte de construir imágenes" sino un artesanado de la palabra que distiende el uso burocrático de la escritura poética evocado por Reverdy al preconizar la "aproximación de dos objetos tan alejados como sea posible", cosa fácil de realizar si el referente es virtual e imaginario. Pero el referente de Romualdo es lo real objetivo y por lo tanto tal prédica salvadora no pasa de ser una broma.

Herética profesional, esta última forma de concebir la poesía adquiere el aspecto de una continua requisitoria. Requisitoria, ataque, defensa, no de sí misma sino de los términos en reyerta ("Señor de los Milagros" / "Señor de los Mil Agros", p. 15). Tampoco es el calambour ingenuo del juego de palabras propuesto por Reverdy. Como el debate se da en el plano del discurso, lo que se contraponen son masas de conceptos cuya ironía serrucha el ingenio formal de la poesía. Por supuesto, el poemario de Romualdo diagrama constelaciones de palabra en servicio del lector a modo de un mapa estelar, guiándolo por coordene-

nadas de significados. El cosmos del poemario es finalmente la esce-
no-grafía de redes de sentido que el
poeta actualiza.

9. ¿Es la razón que diagrama
antitética a la poesía comunicada?
Seuphor sostiene la antinomia "yo
puedo, sin razón, ponerme a diseñar;
yo no puedo sin razón, ponerme a
escribir". En la escritura de Ro-
mualdo la "razón" poética oblitera
el diseño escritural y por ello su
funcionalidad no va del significante
al significado, de la expresión al
contenido, sino a la inversa: es el
contenido (red de sentidos, moléculas
de significado) quien gobierna la
disposición de las palabras hechas
caligrama.

10. El texto de Romualdo, toma
su partido. Frente a aquellas poéti-
cas que pretenden hacer nacer los
poemas como las gatas a sus hijos,
esto es, en lo oscuro y en silencio,
este texto no disimula debajo del
caligrama "misterios" e "inefables"
tan caros a ciertos poetas de van-
guardia socialista. El laberinto de
la escritura comentada, mantiene a
nivel del discurso un hilo acerado,
su ideología directa, franca, desem-
bozada. Ni reveses, ni ambigüeda-
des, ni arribismos; ni metaforillas
tartufescas para "estar a tono con
los tiempos que vivimos". Su solidez
no está en el hecho de hincar la
sensibilidad con mayor agudeza en
lo intelectual que en lo pasional: el
poema eslabona la emotividad re-
sultante a una posición frente a la
realidad, posición que no se escuda
en los pliegues del enunciado, sino
que señala, entrañas al aire, su pro-
pia máscara.

11. Sabemos que la táctica y la
estrategia comunes de la diploma-
cia "creadora", tendente a la per-
fección en ciertos alardes socialis-
tas, se preocupa siempre por orna-
mentar con valores tradicionales la
teatralidad de su discurso (hay allí
el gran temor de disminuir la "poe-

ticidad" del poema). La poesía si-
gue siendo la revelación de un esta-
do del alma, pues "cada estado del
alma da lugar al nacimiento de un
mundo" y justifica tanto sus contra-
dicciones como la irresponsabilidad
de su arte. En cambio, para la poé-
tica de Romualdo, la redacción es
invención integral, trastorno de los
significados en el discurso, remoción
de terrones sensibles por acción dia-
léctica. En la extensión de la pala-
bra no hay evasión posible, ni con-
fusión de climas poéticos. Antes la
persistencia del silogismo que la
prudencia de una metáfora delicada.

La trama poética no admite esté-
ticas impresionistas, en que la plas-
ticidad de las figuras poéticas triun-
fe sobre la anécdota. El espectáculo
es ciertamente geométrico, pero no
pretende "síntesis plásticas", buen
aliviaconciencias del poeta rutinario.
"Se prohíbe / pisar / el césped ...
Ríos / de sangre / Montes de im-
piedad / Valle de los caídos / Geo-
grafía del hambre / Agua / de co-
lonia / ...", son escalones del sen-
timiento espacial en gradiente aje-
nos a la esencia abstracta de lo be-
llo. Es la organización radial de la
ideología en anécdota.

12. Tal vez ¿será su hálito un
afán aleccionador? Por cierto, en
este poema el lector no respira lo
mejor de su yo ni ventila las "cum-
bres de su espíritu"; no es poesía
de moraleja. Al escoger la poesía
de Romualdo ponemos en debate su
manera de escribir poesía que nece-
sariamente se enfrenta a los doble-
ces de los viejos usos poéticos, las
malolientes usuras simbólicas, las
pretendidas confianzas y confiden-
cias al lector, "Dios / vive: un ba-
rrio / en sombra y una cruz / eléc-
trica: ¡Vive / Dios!". La lectura
del poema sutura en el lector sus
melismos y lo impele a la reflexión
motivada por inactivas duras pro-
pias de un obrero en astillero: será
reflexión que vaya desde su contin-

gencia hacia la sociedad y no del hombre hacia su profundidad.

13. Si comparamos los otros ejercicios poéticos peruanos del momento ¿no nos parecen fruto de la pereza? Al observar la "evolución" poética de tanto poeta nuestro, su reiterado rosario de sensiblerías y versículos anodinos, es inevitable preguntarse si efectivamente son lo que predicán. Porque *polema* no significa gratuidad, fragilidad o candor, sino "obra, cosa hecha, obra manual, mueble, obra del espíritu, invención, acción". ¿Cuántos "poemarios" podrán reclamar en sentido estricto esa definición? Escribir poemas es hacer textos, no molinos de plegarias.

14. Rechazada esa perspectiva idealista, la reinención del arte consiste en el encuadre del poema que a través de la moral de su forma destaque la disciplinada autenticidad en la poética personal. Desde luego, existen talentos de retaguardia como insuficiencias en la vanguardia. Felizmente la sociedad podía las inestabilidades de los unos y las mediocridades de los otros, temerosos ambos del riesgo y la experiencia escritural. Siendo la escritura poética no una verdad sino una aserción aleatoria, vano es todo esfuerzo por sujetarla a certezas atemporales. La moral de la escritura de Romualdo es una moral anárquica, pero aun así engloba todos los problemas que implica cualquier posición moral en la sinceridad conscientemente evolutiva de su poética. Si la condición humana del poeta cambia ¿deben permanecer inmunes por "seguridad" su poética y su estética?; la revisión de los textos anteriores de Romualdo, muestra esa fuerza constructiva constantemente identificada en la moral de su forma.

15. Haber arriesgado el saludable ejercicio de "piezas únicas" con-

que él trabaja sus primeros poemarios por esta máquina óptica, es una decisión sujeta a ser anulada naturalmente por otra, accediendo a la propia norma de evolución artística vital. No postular la verdad artística definitiva: tal vez sea hora de recordar este pensamiento al leer aquellos poemarios de estilo almidonado y metáforas de chafalonía, sales para baños culturales de producción inusitada en los últimos años en el Perú.

Enrique Ballón Aguirre

Paz, Octavio: **VERSIONES Y DIVERSIONES**, México, Joaquín Mortiz, 1974.

Como una consecuencia natural a su labor creadora, asaz múltiple y laboriosa, Octavio Paz ha asumido la traducción poética que, tras largos años de paciente aunque deleitable penetración en los mundos del poema, ofrece hoy en un libro, sin lugar a dudas fundamental para el propio conocimiento de sí mismo. Y es que la creación para Paz tiene un sinnúmero de caras, un dios cuya imagen nueva busca su concordancia con el conjunto, traza su gravedad con los restantes miembros que la conforman: poesía, ensayo, traducción, en un juego que no conoce límites, géneros, ni categorías. Para este poeta crear es abordar todos los espacios de la palabra, de donde procede su existencia, y en ese sentido su obra en conjunto, siendo obviamente diferente, es virtualmente semejante. Los ensayos de *El arco y la lira*, *El signo y el garabato*, etc. son los sustentos poéticos de sus poemas, descansan allí, con claridad, las concepciones filosóficas y/o estructurales de cada uno de los textos; en igual medida aspiran a esclarecer o ampliar el recinto de su obra precedente sus trabajos de traducción, al fin de cuentas, son maneras, las