

Edgar O'Hara

## Ejercicios en la oscuridad (poesía y cine en la década del veinte)

*En 1930 el cine se convertía en sonoro, con lo que, automáticamente, perdía su carácter internacional.*

Luis Buñuel

¿En qué momento el cine como «séptimo arte» empieza a pulir los roces o, en todo caso, a establecer mejores relaciones con la literatura? Respecto a la poesía peninsular esta pregunta es la piedra de toque del acucioso libro de C. B. Morris: *This Loving Darkness*, sobre los escritores de la década del veinte/treinta y el naciente cinema español. Las vanguardias literarias pueden asociarse sin problema con la pintura (vale decir, la expresionista y cubista de comienzos de siglo), pero tratándose del cinema los «sentimientos encontrados» afloraron muy tempranamente. ¿Es el 27 español una simple «respuesta» al surrealismo francés, así como en el XIX el realismo y el naturalismo peninsulares fueron medidos con la vara de las literaturas francesa e inglesa? Ciertamente no. Pero hemos de

aceptar que las manifestaciones vanguardistas en la España que precede a la guerra civil –y esto al margen del estupendo abanico que significó el 27 dentro de su propia tradición– son formas distintas de procesar una actitud ante un lenguaje poético común que era percibido desde otros puntos de vista. En Hispanoamérica, por ejemplo, la tradición poética peninsular era el enemigo predilecto de los vanguardistas. Cuando éstos no escribían en francés (pensemos en Huidobro o en César Moro), lo hicieron, de hecho, en una lengua sentida no tanto como ajena (la del poder colonial/dominante) cuanto como la única permisible de un ultraje lingüístico sin sentimiento de culpa. Esto es: con sorprendente desapego. Creo que ahí radica la diferencia entre los modos de procesar los aportes de la vanguardia europea (el cosmopolitismo en pleno) en ambos lados del océano. La actitud ante el lenguaje poético y la tradición encarnada en él (sea lo «hispanizante» o el modernismo) marca las fronteras de la representación para los poetas hispanoamericanos. Del otro lado, no deja de ser revelador que el homenaje a Góngora haya definido a un grupo de poetas con el signo de la «renovación». Por eso, tal vez, el cine resulte un buen contacto para detectar algunos límites literarios.

Rafael Alberti (Cádiz, 1902) nunca publicó en forma de libro los poemas que escribió en 1929 como homenaje a los cómicos del cine (principalmente de películas estadounidenses) y que aparecieron en *La Gaceta Literaria* de Madrid. Un dato nada irrelevante es que el título que los agrupaba, *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, tan albertísimo y pronto celeberrimo, provenía en realidad de dos versos de *Las hijas del aire*, de Calderón de la Barca. (No nos detendremos en la idiosincrasia de estos procedimientos intertextuales, pero habría que señalarlos, más allá del puente entre el escenario calderoniano y la pantalla silente, como una fuente productiva de *novedad*.) El «libro» de Alberti, sin embargo, constituye una de las piezas más felices de aquella vanguardia peninsular que opera en busca *no* de una pasiva *manera* estilística –los ultraístas, por ejemplo– sino de equivalencias entre dos tipos distintos de expresión artística. Recordemos, además, que los poemas de Alberti nacieron para ser declamados, tal como consta el que su autor los

«interpretara» –algunas veces con disfraz encima– en el Cineclub Español (de Madrid) fundado en 1928 por E. Giménez Caballero, quien a su vez dirigía *La Gaceta Literaria*. En Barcelona, José Palau y G. Díaz-Plaja fundaron el cineclub Mirador. La acogida de los poetas no se haría esperar:

Such cineclubs were both political weapons and ideological tribune of the Generation of '27. This intellectual unrest inspired a notable group of films critics of diverse tendencies... (...) It was a critical movement that would influence the following decade (Caparrós/De España: 27).

Carlos Oquendo de Amat (Puno, 1905 - Guadarrama, 1936) publicó en vida un solo y magnífico libro: *5 metros de poemas* (1927). Los datos completos de su biografía se nos escaparán para siempre (provinciano en Lima; encarcelado misteriosamente en Panamá; muerto de tuberculosis en España), a pesar de los incansables esfuerzos de Carlos Meneses, quien escribió un libro sobre el poeta y además halló la tumba en Navacerrada, «cuando comprobaba que era mucho lo que me faltaba por conocer» (Meneses: 79). En 1967, en el discurso de recepción del premio Rómulo Gallegos, Mario Vargas Llosa sacó a Oquendo del olvido para convertirlo en leyenda:

Y sin embargo este compatriota mío había sido un hechicero consumado, un brujo de la palabra, un osado arquitecto de imágenes, un fulgurante explorador del sueño, un creador cabal y empecinado que tuvo la lucidez, la locura necesarias para asumir su vocación de escritor como hay que hacerlo: como una diaria y furiosa inmolación (Vargas Llosa: 93).

A partir de ese momento nació el interés por Oquendo de Amat y su obra, como pueden corroborar las distintas ediciones del libro<sup>1</sup>. *Cinema de los sentidos puros*, de Enrique Peña Barrenechea

1. *5 metros de poemas* (Lima: Editorial Decantar, 1969), con una hoja que reproduce un fragmento del discurso de Vargas Llosa en Caracas. *5 metros de poemas* (Madrid/Caracas: Orígenes/La Draga y el Dragón, 1985), con un prólogo de Manuel Gutiérrez Sousa. *Cinco metros de poemas* (México: UAM/Juan Pablos Editor, 1989), con un prólogo de David Huerta.

(Lima 1904), vio la luz en 1931. Una secuencia de tres textos con el mismo título y a medio camino entre la prosa y el verso, había aparecido en *Amauta* tres años antes<sup>2</sup>. Peña Barrenechea es uno de los poetas que mejor ejemplifica uno de los goznes más visibles de la poesía de la época: la relación entre la aventura vanguardista y la sujeción a las formas de la tradición (peninsulares/modernistas). Dos títulos bastan para apreciar tales afinidades: *El aroma en la sombra y otros poemas* (1926) y *Elegía a Bécquer y retorno a la sombra* (1936). De este último libro son los versos que servirían de epitafio a la tumba (recontrada por Meneses treinta años después) de Oquendo de Amat en Navacerrada: «Oquendo, Oquendo, Oquendo, tan pálido, tan triste, / tan débil que hasta el peso de una flor te rendía...» («Poetas muertos», Peña Barrenechea, 1977: 118).

El otro gozne será el que une (o separa) al compromiso político y la representación literaria conocida como *artepurista*; no pocas veces se expresará en la oposición nacional/cosmopolita. La «nueva sensibilidad», emanada de las vanguardias, promueve una percepción distinta del mundo (más aún después de la primera guerra mundial) que requerirá «un lenguaje poético también nuevo, capaz de expresarla» (Geist: 50). Para el contexto peninsular, la «historia del ultraísmo es precisamente esa busca de una expresión vigente» (*Ibid*: 51). Pero será lo efímero lo que ahora mande. La oposición realidad/suprarrealidad (compromiso/arte), tan decisiva para los poetas del 27, tendrá su contraparte en el Perú, por ejemplo, en el

La excelente antología *Vuelta a la otra margen*, poemas de César Moro, Oquendo de Amat, Martín Adán, E. A. Westphalen, J. E. Eielson, Leopoldo Chariarse (Lima: Casa de la Cultura, 1970), seleccionada y presentada por M. Lauer y A. Oquendo, trae casi la «obra completa» de Oquendo de Amat. Esta antología fue reeditada (con nuevas inclusiones: Javier Sologuren y Raúl Deustua) en Barcelona (Oceos, 1973) con un prólogo de Julio Ortega.

Pero la edición más fidedigna del libro de Oquendo (pues reproduce también la portada original) es la facsimilar de Petroperú (Lima, 1980), que además trae una hoja con los poemas restantes de Oquendo: tres publicados en *Amauta*, la revista dirigida por Mariátegui, y uno en *Mercurio Peruano*.

2. Asimismo, en *Mercurio Peruano* [Lima] núm. 121-122, abril de 1929, aparece otra secuencia de tres textos con título homónimo, pero en verso y empleando metros definidos (1. decasílabo, 2. heptasílabo, 3. endecasílabo).

impulso del indigenismo desde una vanguardia naciente y desde el modernismo «autóctono» ya rezagado como forma de expresión. Oquendo de Amat no escapa a la mirada rural o nativista, como bien muestran poemas como «Aldeanita» y «Campo»; pero la diferencia estribará en la drástica espacialidad en *5 metros de poemas* y en la imaginación del poeta, expresada en la inusitada diagramación y este consejo: «abra el libro como quien pela una fruta».

### Expresiones del cine

Es casi un lugar común asociar a Charlie Chaplin con la difusión no sólo de las películas de Hollywood, sino del cine en general. La importancia de Charlot vuélvese hiperbólica en los elogios de la época, equivalentes a las piruetas del gran cómico y contorsionista. Movimientos en la pantalla que habrán de encarnar también la página en blanco. Así, el humor parece ser el aliciente indicado para unir la imagen a un verbo, o para darle «sonido» al desplazamiento silencioso del actor, perseguido siempre por la autoridad o un poder que no repara en sutilezas<sup>3</sup>. Igual que el dominio del lenguaje, contra el cual se alzan —en pos de unos gajos de representación— los poetas del momento. Fuera de la pantalla, en los productores, radica el peligro: ya no la «cinta hermosa, sino una película que tenga pronta y fácil salida en el mercado» (Wiese: 24). Peor aún si se trata de un enfrentamiento cultural:

La salud, la energía, el élan de Norte América retienen y excitan al artista; pero su puerilidad burguesa, su prosaísmo arribista, repugnan al bohemio, romántico en el fondo. Norte América, a su vez, no ama a Chaplin. Los gerentes de Hollywood, como bien se sabe, lo estiman subversivo, antagonico. Norte América siente

3. Una observación que será válida para la mayoría de películas cómicas: «...the attitude of impudent disrespect shown by comic films towards authority» (Morris, 1980: 62). La autoridad podría estar representada, al mismo tiempo, por la tradición poética. Respecto del cine, este es el eje sobre el que opera el lado «experimental» del lenguaje poético en oposición al meramente descriptivo.

que en Chaplin existe algo que le escapa. Chaplin estará siempre indicado de bolchevismo, entre los neo-cuáqueros de la finanza y la industria yanqui (Mariátegui: 71).

Esta opinión del peruano la comparte Waldo Frank en su «Retrato de Charlie Chaplin», pues explica que el actor inglés se encuentra, respecto a Hollywood, «literalmente solo» (Frank: 37). Muy pronto se gestará una oposición, a nivel de crítica más que de espectadores, entre el cine estadounidense y las producciones soviéticas (el primer contraste había sido con el cine francés). Pero lo decisivo, en cuanto al interés de los poetas, consiste en la articulación de un lenguaje que existe sólo entre el silencio y el movimiento, entre la voz y página en blanco. Para el cine el reto no era menor. Significaba otra formulación:

El cine constituía una forma narrativa tan nueva e insólita que la inmensa mayoría del público no acertaba a comprender lo que veía en la pantalla ni a establecer una relación entre los hechos. Nosotros nos hemos acostumbrado insensiblemente al lenguaje cinematográfico, al montaje, a la acción simultánea o sucesiva e incluso al salto atrás. Al público de aquella época, le costaba descifrar el nuevo lenguaje (Buñuel: 37-38).

La irrupción definitiva del cine en la vida cotidiana fue irreversible. En una crónica escrita en París en noviembre de 1927 y publicada en Lima un mes después, Vallejo celebra la quietud del recinto cinematográfico y de inmediato lamenta la entrada solemne (el filme es *Ben Hur*) de una orquesta:

Si la vida moderna ha inventado tanta máquina ensordecedora, con todas sus consecuencias resonantes, nos ha dado, en desquite, el cinema, donde reina el silencio. El sonido ha aumentado en la calle, pero ha disminuido en las salas de cinema. (...) Hasta el cinema, llamado con tan buena voluntad, el arte mudo, resulta un foco de estrépito insufrible. Se olvida que la música debe ser excluida radicalmente del cinema y que uno de los elementos esenciales del séptimo arte es el silencio absoluto (Vallejo: 251-252).



Esta apología del silencio, por parte del autor de *Trilce* (1922), uno de los libros imprescindibles de la vanguardia en lengua española, tiene que ver con una separación de aguas muy personal en su caso, en la medida en que el lenguaje de *Trilce* parecería haber emanado de una secreta fuente, ajena al lector. Un año antes, en *Favorables París Poema*, Vallejo deja en claro (si leemos la nota de manera indirecta, o entre líneas) que sus hallazgos de lo *nuevo* tienen muy poco que ver con exotismos de toda calaña, fuesen modernistas o futuristas, pues los «materiales artísticos que ofrece la vida moderna han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad» (Vallejo: 141). Otros poetas podían estar, por qué no, a la caza de un lenguaje por el que se manifestara una percepción tan cambiante como el desplazamiento y la velocidad de los actores en el *écran*. Es decir, podían confiar más en que el cine les proporcionara ciertas claves. Siguiendo con Chaplin, resulta interesante (después veremos la causa) que Alfonso Reyes llamara la atención sobre el *habla* del personaje:

El simili-italiano de Charles Chaplin en su cinta *Tiempos modernos*, tiene, pues, noble tradición. (...) Después, en *El dictador*, Chaplin ha fabricado también un simili-alemán (Reyes: 216).

El cine sonoro se permitía para entonces libertades que habían sido potestad de la literatura. Se revertía, de otro modo, el mutuo contacto. Lo que obsesiona hasta ese momento a poetas y críticos es la ausencia de un aparato verbal que –sin tener que describir lo que era ya obvio para el ojo– diera cuenta de lo que «ocurría» no en la pantalla sino detrás de ella, esto es, en el proceso (imaginario, desde la platea) de creación de una película. Esta simple precisión bastaba para separar las películas comerciales de las artísticas. Por ejemplo, Xavier Abril utiliza un lenguaje aforístico en el que resaltan los problemas de esa falta de expresión. ¿Qué es *nuevo* para Xavier Abril? Una sensibilidad que, como la de Chaplin, «tiene las propiedades de los rayos X» (1930: 28). Pero es algo que no puede decirse con otra palabra:

Las películas de Chaplin, una vez expuestas, captan *nuevas* sensaciones del mundo (1929: 74, subrayado mío).

Charlie Chaplin ha creado dentro del puro sentimiento marxista de la sociedad *nueva*, la cena de nuestro tiempo revolucionario (1930: 27, subrayado mío).

El arte *nuevo* ha dado su tipo en Charlot (1930: 28, subrayado mío).

Todo en él, desde su salida a las líneas matemáticas de su arte, es un ritmo en que se conserva intacta la vibración plástica de su anatomía *nueva*. Esa luz misteriosa, fisonómica –de pura luz a veces sombra– que irradia sus gestos, sus articulaciones, son de su potencia: Luz y Sombra de su esqueleto (1930: 29, subrayado mío).

La misma situación la consigna C. B. Morris respecto a los poetas peninsulares. Todo empezó cuando algunos escritores franceses (específicamente André Maurois y su «La poesía del cine» de 1927) intentaron emplear referencias literarias para *ver* el cine como una especie de poesía visual con imágenes y ritmos. Durante las décadas del 20/30, palabras como *imagen*, *música*, *poesía* y *ritmo* fueron de uso frecuente en los ensayos peninsulares sobre el cine. Sólo hubo un caso de excepción:

And an anonymous critic [Anom., «Noticiero», *La Gaceta Literaria*, núm. 24, Madrid, 15 dic. 1927] did at least look at the disposition of words on a page when he observed in 1927 that the *creacionista* poet was the one who wrote 'the most cinematographic poetry'; alluding to the disconnected images and disjointed rhythms pursued as ends in themselves by Gerardo Diego in *Imagen* (1921) and *Manual de espumas* (1923), that critic suggested perceptively that 'His lines of poetry operate on great planes in the same way that films do. To prove it take a poem, number its lines consecutively, and you will have transformed it into a screenplay' (Morris, 1980: 44).

¿Qué es el cine para aquellos poetas? La posibilidad de asistir a un espectáculo inesperado, aceptar como natural lo sobrenatural



o imposible, trasladar estímulos visuales en palabras. Pero, sobre todo, es un reconocimiento: «... when through it a poet learned more about himself and projected himself through situations and characters he saw in films» (Morris, 1980: 79).

¿Cómo se *manifiesta* el cine, entonces, en los tres conjuntos que nos conciernen? *Yo era un tonto...* tiene, más que referencias, remitentes específicos de la pantalla: Charlot, Harold Lloyd, Buster Keaton, Harry Langdon, etc. Es más, entre los distintos personajes existe la intención de «informar», son explícitos los telegramas, el noticiero, las explicaciones de los desafortunados episodios. Pero hay un aspecto de tal comunicación (entre el poema y los «destinatarios») que merece destacarse, y es la importancia de las preguntas que los poemas dejan sin contestar. No son preguntas necesariamente retóricas, sino más bien apuntan a la consolidación de una intriga que el poema es incapaz de resolver porque comparte la curiosidad o complicidad del autor con las películas<sup>4</sup>. En ese sentido es que podemos leer los textos de Alberti como derivaciones poéticas de fuentes cinematográficas (y no sólo de éstas). Sin duda la representación, más allá de la recitación, le interesaba al poeta, ya que uno de los poemas tiene al mismísimo autor como protagonista: «A Rafael Alberti le preocupa mucho ese perro que casualmente hace su pequeña necesidad contra la luna» (p. 181). El cine se torna, por momentos, enclave de la pintura y la literatura. En el primer caso, por la formación del poeta:

Era la época de las novedades de vanguardia, llegadas a Madrid con algún retraso, y el gran final del cine mudo ante la aparición del sonoro. (...) Los nuevos nombres de René Clair, Germain Dullac, Cavalcanti y Epstein se desplegaban ante nuestros ojos en un desfile de imágenes sorprendentes, montaje de imprevistas

4. Cf. «¿Tiene usted el paraguas?» («Harold Lloyd, estudiante», p. 165); «Si en estas cuatro huellas no caben mis zapatos, ¿de quién son estas cuatro huellas?» («Buster Keaton busca por el bosque...», p. 170); «¿Quién ha muerto? (...) ¿Qué quiere decir buenos días?» («En el día de su muerte a mano armada», p. 174); «¿Me habré dado yo cuenta de que no hay nada tan bonito como un ramo de flores/ y sobre todo si la cabra ha olvidado en él una o más bolitas?» («Harry Langdon hace por primera vez el amor...», p. 175), etc.

y absurdas metáforas muy en consonancia con la poesía y la plástica europeas del momento (Tzara, Aragon, Eluard, Desnos, Péret, Max Ernst, Tanguy, Masson, etc.) (Alberti, 1975: 278-279).

En el segundo, por el derecho de genealogía de su propia obra:

In the poems of *Yo era un tonto...* Alberti created his own illusions: what appears to be verbal clowning overlays a gravity of purpose and feeling which connects the work intimately with *Sobre los ángeles* (Morris, 1980: 90).

Ciertamente, los poemas de Alberti no se reducen a comentarios de las películas, pero de hecho la copiosa información que nos provee C. B. Morris en sus notas deviene acompañamiento exacto para captar muchos de los sentidos humorísticos allí ocultos. A veces la sala preserva una sombra: el ojo que (se) proyecta y el que recibe la reflexión de la luz en la pantalla, no suelen coincidir. Esta ausencia es la que anima, por ejemplo, a *Cinema de los sentidos puros*. Así como en las películas silentes las imágenes estaban acompañadas de un texto/diálogo alusivo, las 29 prosas de Peña Barrenechea parecen ajustarse a guiones o informes de imágenes previas que se hubieran perdido, que no alcanzamos a percibir. La «sensibilidad nueva» de que hablaba Xavier Abril se condensa en sinestesias (de mucha demanda modernista) con la continua superposición de imágenes (el cliché futurista: la maquinaria visual). Estamos en un espacio (sala de exhibición) en el que abundan las sensaciones. De ahí, pues, la noción de extrañeza, o agobio.

Por su parte, *5 metros de poemas* supone la participación activa del ojo, muy en la tradición inaugurada por Mallarmé. Es difícil, si no imposible, declamar algunos de esos poemas. Han sido compuestos, como la diagramación del libro, para un recreo individual más allá de la lectura<sup>5</sup>. En este libro «el cine es el dominio

5. «El proyecto poético se disocia, entonces, de aquel que informaba la poesía cívica y pública de Chocano y los novomundistas. El lector implícito de los *Cinco metros de poemas* no es parte de una asamblea; por el contrario, se trata inevitablemente de un individuo que está dispuesto a participar del juego propuesto por el yo poético» (Elmore: 31).

de una modernidad sin amenaza, dinámica pero no revolucionaria» (Elmore: 32). Lo que la página calla es también aquello que posibilita la irrupción de las imágenes: los secretos del proyector. Tanto las figuras en movimiento como el aparato que les da esa vida debieron fomentar una curiosidad que se trasladaba a la escritura. O, simplemente, la traducía. Este coqueteo se aprecia mejor en las primeras desavenencias con el teatro:

The theatre, with the camera occupying the place of the audience, gave early films their stiff structure and their fixed perspective. As soon as D. W. Griffith liberated the camera and explored angles, distance, and perspective, films enjoyed a freedom denied to the theatre (Morris, 1980: 33).

Hasta que lo explícito en la pantalla se convirtiera –del lado de la audiencia– en algo familiar y sobreentendido. La imagen cinematográfica había sido anticipada por la literatura (el simultaneísmo en *El acorazado Potemkin* ya estaba «visualizado» en Flaubert). Es la curiosidad por la tecnología, heredada de la revolución industrial. Eliot observa la gran ciudad (Londres, para más señas) como una maquinaria expresiva que él desmenuzará con otros propósitos:

...based on the kind of sidewalk chitchat that would have been routine in London in 1920, takes Eliot generalizing power toward the grotesque, a direction it often took. His method, as has often been noted, was to collect scraps of verse written at various times until he could see a way of fusing them; and the principle of fusion was apt to be that words cut loose from a specific context can assume strange scope and range (Kenner: 31).

Por su parte, Ezra Pound percibió a comienzos de siglo la alianza entre la concepción poética –encarnada en poemas regidos por energía, eficiencia, concentración, exactitud e impersonalidad (Kenner: 42-44)– y la mecánica concebida como estética. Esa alianza depende de la imaginación:

...every age has its way to imagine what can outlast mortality, and the generation whose imagination Pound inherit could conceive of a fine machine, its parts whirling in purposeful ballet, according to the three-dimensional choreography of a very high order of human intelligence (Kenner: 58).

Es interesante comprobar que *5 metros de poemas*, cuyas composiciones fueron escritas y dadas a conocer entre 1923 y 1925, no oculta su adhesión al cine pero tampoco insiste en ella en el sentido de volverla explícita o necesaria para la comprensión del libro. En realidad, éste se transforma en una *cinta* poético-cinematográfica gracias a la cual los lectores recrean un espectáculo múltiple, que contiene de todo. Tal vez esta argucia (que es, en el fondo, la conciencia que de su arte poseía Oquendo) provenga de una cautela o de la misma irreverencia<sup>6</sup>. En todo caso es cierto que su obra parece única en este panorama. Y es que

no cedió, como otros vanguardistas hispanoamericanos, a la sacralización ingenua de la tecnología: lo que le atrae es la máquina de hacer imágenes, aquella que proyecta ficciones sobre las pantallas de los teatros citadinos (Elmore: 31).

Ortega apunta, más bien, a lo que llama el «período especulativo» y la «reflexión aleatoria» (respecto de la imagen) en la aventura vanguardista. El lenguaje de Oquendo de Amat «trasciende la tipicidad al formularse en la coherencia de una sensibilidad propia» (1973: 9).

### Proyección de lenguas

En la pantalla del pensamiento, las imágenes transcurren sin una certera noción cronológica. La equivalencia entre lo que habita nuestro cerebro durante el sueño (sea éste parte de la vigilia o no)

6. Ver, por ejemplo, el tono de las revistas en que colaboró Oquendo: *trampolín / hangar / nacielos / timonel*, entre fines de 1926 y comienzos de 1927. (La revista *Hueso húmero* [Lima] núm. 7, Oct.-Dic. 1980, las reproduce facsimilamente en separata.)

y el despliegue cinematográfico, ya era moneda corriente en la vida cotidiana de la década del 20. Al respecto, recordemos esa preocupación tremendamente biológico-poética de Antonin Artaud; o la ensoñación tan grata y productiva para Buñuel. No es que el surrealismo haya asentado sus reales en una sala de proyección, pero sí es el movimiento estético (o moralizante, o ético) que vuelve propias todas las demandas de la escritura que advierte un callejón sin salida después de la primera guerra mundial.

Morris es bastante optimista respecto a la tradición peninsular:

The Surrealists may have celebrated the cinema as 'la mise en ouvre du hasard', but it was Spanish writers who put that theory into practice with most enthusiasm, imagination, and resourcefulness (1980: 3).

Pero si los poemas de Rafael Alberti representan el logro más depurado de la relación entre verbo e imagen visual, habría que hacer otra lectura (desde una textualidad más que «cinética») de estos tres conjuntos para encontrarles varias filiaciones y, de hecho, notables diferencias.

Para Alberti lo difícil venía al salir del cine, como bien explica Morris, porque debía «encontrar un equivalente verbal para las payasadas de los cómicos» (1984: 34). Y a éstos les permitía algo que «no podían hacer en la pantalla: hablar» (1984: 36). Pero además la analogía entre el texto poético y la actuación se asentaba en una búsqueda similar: apoderarse de «una personalidad, una manera de ser, distintivas» (1984: 40). Ahora bien,

those who saw or pretended to see poetry in films had their counterparts in those who sought the imprint of films on poetry, some of whom saw no deeper a connexion between them than between images on the screen and images on a page (Morris 1980: 43).

Así, podríamos decir que el punto intermedio estaba, precisamente, en el acto de ver. Lo «nuevo» en los años 20 y 30 era que los poetas podían contemplar imágenes que se movían al tiempo que

contemplar cuadros estáticos, como hizo Alberti en sus repetidas visitas al Museo del Prado en Madrid. En ambas situaciones, «the poet has to translate a visual stimulus into words...» (Morris, 1980: 50). Hay en *Yo era un tonto...* una obsesión por comunicarse vía teléfonos, telegramas, periódicos, cartas, una voz de alarma<sup>7</sup>. Y, por cierto, algunas funciones, como el asegurarse (metalingüísticamente) el manejo de un código, aunque éste fuera sensorial: «Verdaderamente, / no hay nada tan bonito como un ramo de flores / cuando la cabra ha olvidado en él sus negras bolitas. / ¿Me habré dado cuenta de que no hay nada bonito como un ramo de flores / y sobre todo si la cabra ha olvidado en él una o más bolitas?» («Harry Langdon...», p. 175). O garantizar (función fática) la fluidez comunicativa: «¿Qué, qué, qué, cómo / Repítalo. / ¡Ah, sí!» («Wallace Beery...», p. 189). Pero el poeta, y esto se nota, habla desde una seguridad lingüística («Yo no falto a la autoridad si confieso...», exclama un protagonista que será destituido del cuerpo de bomberos), por más que intente quebrar los buenos modales de la gramática. Alberti no llega a proponer (quizá no haya sido su intención tampoco) una gramática poética. El juego verbal se reduce a trastornos de fácil codificación para el lector. En este sentido el peso de la tradición opera como un emblema que hemos de desentrañar por varios caminos. Por ejemplo, esas cascarillas gramaticales: «Que, cual, quien, cuyo...» (p. 165); «... estos pronombres personales extraviados por el río / y esta conjugación tristísima perdida entre los árboles» (p. 180: el poema es un muestrario de declinaciones); «... porque j'aime, / tu aimes, / il aime, / si olvidasteis que el mar es como un fondo...» (p. 191). Búsquedas todas que acaban en una interrogante mayor: la presencia de cadáveres. ¿Serán acaso los cuerpos de una tradición poética descompuesta, insuficiente para expresar lo «nuevo», descoyuntada tal vez? La pregunta «¿Quién ha muerto?» (p. 174), en el medio del poema «En el día de su muerte a mano armada», tiene una respuesta *indirecta*, basada en las alternancias:

7. Cf. *Yo era un tonto...* pp. 178, 181, 184 (telegramas); p. 188 (teléfono, periódico, voz de alarma); p. 196 (carta).



La oca está arrepentida de ser pato;  
el gorrión, de ser profesor de lengua china;  
el gallo, de ser hombre,  
yo, de tener talento y admirar lo desgraciada  
que suele ser en invierno la suela de un zapato.

A una reina se le ha perdido su corona,  
a un presidente de república, su sombrero;  
a mí...

Creo que a mí no se me ha perdido nada,  
que a mí nunca se me ha perdido nada,  
que a mí...

¿Qué quiere decir buenos días?

(p. 174)

De hecho, la «lengua china» es metáfora popular de lo incomprendible. Así, ser profesor de algo que excede el entendimiento ajeno resulta aburrido. Pero el poema termina con otra pregunta, esta vez sin respuesta, que constituye un lugar común del significado. ¿No sería *esto*, entonces, lo que se le ha perdido al hablante? Una pérdida de aliento, hálito de vida, alma verbal<sup>8</sup>. De ahí que se establezca, al interior de la misma ausencia de palabras, una desesperada búsqueda de dirección u orientación, flanqueada por un obsesivo acercamiento a otros lenguajes (de la ciencia, las matemáticas, la mecánica). Primero observemos que para encaminarse hace falta volver explícita la pérdida, o más bien incorporarla

8. Este 'cadáver' -de sentido lingüístico- reaparecerá en muchos poemas: «En la farmacia se evapora un cadáver desnudo» (p. 164); «no es que yo crea en la muerte de las preciosas corbatas/ ni en el sepelio con sacerdote de los gatos más anónimos... (...) algo así como ese perro que estalla en la carretera» (pp. 182 y 183); «También yo he muerto» (p. 184); «el gravísimo error de confundir/ la comisaría con una frutería cuando yo me quiero morir/ dime tú solamente si yo me quiero morir» (p. 187); «La defunción ante mi chaleco de los más poéticos bosques» (p. 193); «tú me afirmas que tu novio tiene cuerpo de garraspera y cabecita de estornudo muerto (...) querubín muerto de amor (...) ha aparecido violado el cadáver de un ángel.// Adiós, yo ya sé que eres tú ese cuello difunto...» (pp. 197, 198 y 199).

creadoramente: «tomo el tranvía por un lado distinto al de todo el mundo» (p. 176), «a ti te jubilaron de chófer porque ignorabas todas las ciudades de la izquierda» (p. 186), «¿Por qué este muerto escoge para inclinarse la izquierda/ y este otro prefiere la derecha?» (p. 193). Antes habló de la defunción de «los más poéticos bosques» (p. 193) y de la «velocidad de un caballo parado/ y la inmovilidad de los trenes expresos» (p. 185), y de que uno de los personajes va a tener que llorar porque «esta madrugada una farola de gas asesinó mi bicicleta» (p. 186). Será, pues, en este contexto donde cierto estatismo se oriente hacia otros lenguajes. Antes habría que señalar la insistencia con que aparecen los números a lo largo de estos poemas, como un recurso estilístico semejante a la conjunción «y» para los poetas románticos (quienes podían así prolongar la *narración* poética). Los números invaden, gratuitamente las más de las veces, estos poemas de Alberti. En algunos casos para desplazar a las palabras: «Mi edad, señores, tiene 900.000 años (...) Lo más triste, caballero, un reloj:/ las 11, las 12, la 1, las 2... («Cita triste de Charlot»); «Y por esta mosca inconsciente, rui señor de mis gafas en flor./ 29, 28, 27, 26, 25, 24, 23, 22...» («Harold Lloyd...»); «1, 2, 3, 4/ En estas cuatro huellas no caben mis zapatos...» («Buster Keaton...»). En otros, para desplazar los sentidos: «Un kilo tiene 10 metros./ Un metro vale 20 litros» («Charles Bower...», p. 194). Son muchos los ejemplos y sólo cito algunos para hacer notar que el poeta busca asonancias entre palabras y números (pronunciados como palabras, claro está). Podría tratarse de un simple rasgo de las piruetas vanguardistas, pero además implica —para mí, al menos— la profunda dificultad del poeta para zafarse de la rima como recurso de su tradición. Por más que quiera «arrancarse», termina acercándose al centro conocido. Incluso hasta los juegos semánticos cargan el ancla del rimador:

A las tres en punto morirá un transeúnte.  
 Tú, luna, no te asustes;  
 tú, luna de los taxis atrasados,  
 luna de hollín de los bomberos.

La ciudad está ardiendo por el cielo,  
un traje igual al mío se hastía por el campo.  
Mi edad, de pronto, 25 años.

Es que nieva, que nieva  
y mi cuerpo se vuelve choza de madera.  
Yo te invito al descanso, viento.  
Muy tarde es ya para cenar estrellas.

Pero podemos bailar, árbol perdido.  
Un vals para los lobos,  
para el sueño de la gallina sin las uñas del zorro...

(«Cita triste de Charlot», pp. 162-163)

Ha pasado a la una comiendo yerbas.  
Cucú,  
el cuervo la iba engañando con una flor de reseda.  
Cuacuá,  
la lechuza, con una rata muerta.

¡Señores, perdonadme, pero me urge llorar!  
(Guá, guá, guá.)

(«Buster Keaton...», p. 171)

Se entenderá que mi observación es sencillamente descriptiva. Bajo ningún aspecto quiero restarle «méritos vanguardistas» a la poesía de Alberti, pero más adelante intentaré explicar por qué la vanguardia en la tradición peninsular tiende a expresarse de un modo uniforme<sup>9</sup>. Entremos ahora en los otros lenguajes, que expre-

9. A veces también ocurre que un lector crítico tenga una opinión no diré condescendiente aunque sí distinta en intensidad, digamos, respecto a ciertos tópicos. Cuando Merris se refiere a la «alusión fantástica y poco respetuosa al que era rey de Babilonia» (p. 166, nota 22) de los versos «Y se convirtió en mulo Nabucodonosor/ y tu alma y la mía en un ave del paraíso./ Ya los peces no cantan en el Nilo/ni la luna se pone para las dalias del Ganges...» («Harold Lloyd...», pp. 166-167), yo más bien vería en ellos un toque bonachón de exotismo modernista en pleno. Es otro síntoma de la manera en que el Alberti vanguardista fusiona —voluntariamente o no— las fuentes de su tradición.

saban una búsqueda que «sorprendiera» en la poesía española. La reflexión sentimental se tiñe de pronto de un decir matemático: «...en esta hora en que la Policía/ ignora el suicidio de los triángulos isósceles/ mas la melancolía de un logaritmo neperiano (...) En esta triste hora en que la luna viene a ser casi igual/ a la desgracia integral/ de este amor multiplicado por X...» («Harold Lloyd...», pp. 167-168); «Decidme de una vez si no fue alegre todo aquello./ 5 x 5 entonces no eran todavía 25/ ni el alba había pensado en la negra existencia de los malos cuchillos...» («En el día de su muerte...», p. 173). O puede quizá revelar la genuina voluntad de separación, propia de toda la vanguardia, para acogerse luego a otras sombras: «Y es que a mí me preocupa mucho el silencio y la astronomía/ y la velocidad de un caballo parado (...) y mi alma científicamente preocupada sabe que la elaboración del cacao a vapor adelanta muy poco con llorar...» («Stan Laurel y Oliver Hardy...», pp. 185-186). Por más que cada una de las citas que he venido escogiendo puedan «explicarse» con los argumentos (o guiones) de las películas en que se basan los poemas (labor más que meritoria la de C. B. Morris de desempolvar tales historias, perdidas para siempre muchas de ellas por el deterioro o la desaparición física de los rollos), ciertamente me permiten una lectura de las opciones del poeta en el momento de procesar sus materiales. Por ejemplo, la *invención* en el caso de Charles Bower lo es también del poeta, y el afán de clasificación al comienzo del poema (bosques versus árboles: «a ti te calificaremos de encina», «éste quisiera llamarse Carlos,/ pero difunto ciprés») nos sugeriría lo que Hugh Kenner ya indicó para el caso de Eliot y Pound: la incorporación a la poética de las virtudes del funcionamiento (o añorada exactitud) de la técnica. Así concluye el poema de Alberti:

Y tantísimos otros quebraderos científicos, Odette mía,  
para morir airadamente y a manos de una sardina.

Mecánica.  
Amor.

¿Qué tipo de efectos estaba buscando Alberti, más allá de la equivalencia entre imagen cinematográfica y composición poética? El que nunca hubiese publicado estos poemas en libro nos da una pista sobre las consecuciones estilísticas que el poeta sintió en conjuntos de esos años como *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas*. Lo que me parece evidente es la negativa posterior a jugar con la espacialidad y la distribución de los versos. En lo mejor de Alberti, desde el punto de vista de la vanguardia, la espesura verbal de los versículos y la densidad de significados se apoderan de la página, tal vez llenándola (a la manera barroca, y no en balde quiso el gaditano homenajear a Góngora desde una *Soledad*) para contrarrestar el vacío o afirmar una presencia más histórica, la que lo llevaría «a la calle».

En Oquendo de Amat apreciamos que el valor de su actitud vanguardista se somete al efímero instinto de la misma, limitándose a una obra en la que la marca del silencio es visible en la página:

Hay un permanente asombro en la mirada de este poeta. Todo, por ello, se resuelve en espectáculo y en conjugado juego. Otro juego y espectáculo es la ironía de presentar el libro como una película; una página intermedia dice: *diez minutos / intermedio*. El libro como una secuencia fílmica supone el espectáculo visual de sus mutaciones gozosas (Ortega, 1971: 154).

El asombro no será un leve rasgo en Oquendo, sino más bien el requisito del quehacer poético a este lado del océano<sup>10</sup>. Es, a fin de cuentas, la peculiar posición que ocupan los hispanoamericanos respecto de la tradición peninsular y de las vanguardias europeas.

10. Véanse las veces que se repite esta palabra en el libro de Peña Barrenechea: «Ciencia definitiva de asombro y tristeza...» (p. 11); «hilos del asombro» (p. 12); «Tu asombro petrifica...» (p. 18); «Aparecería en primer asombro matinal...» (p. 22); «como una rosa en nuestro asombro» (p. 24); «Dulce intención de asombro» (p. 27); «los ojos asombrados de la anunciación» (p. 30); «Ya es tiempo del asombro» (p. 31).

Es el momento en que lo «nacional» puede volverse internacional gracias a la presencia de un centro múltiple: los «ismos». Ortega lo explica con pertinencia:

Porque, en contra de lo que creen los historiadores literarios (lejos de la historia y de la literatura), los procesos del cambio en la escritura poética no son una pauta que pueda aplicarse a cada «literatura nacional», a riesgo de una falacia simplista: la «novedad» del cambio en este país será otra en un país vecino; y esto porque el cambio no deriva de un programa sino del ejercicio concreto de algunos autores, a partir de un debate estético dentro de la tradición de una lengua y en el marco de una literatura internacional (1973: 11).

Estos cambios y debates estéticos no podía ser, salvo que la ingenuidad campeara, más que una articulación textual que se apoya en la duda y la expresión de lo inseguro. Es, en no pocos casos, una frágil esperanza: la de compartir un lenguaje que carece de autosuficiencia. En *5 metros de poemas* ya aflora en la dedicatoria: «Estos poemas inseguros como mi primer hablar dedico a mi madre». Claro, se trata de la señora madre del joven poeta, pero también es posible decir que madre aquí, en compañía de «primer hablar», nos remite a lengua materna (no hay vuelta que darle). En el poema titulado «Madre» leemos: «Entre ti y el horizonte/ mi palabra está primitiva como la lluvia o como los himnos// Porque ante ti callan las rosas y la canción». Y el «Poema del mar y de ella» proclama:

Tu bondad pintó el canto de los pájaros

y el mar venía lleno en tus palabras  
de puro blanca se abrirá aquella estrella  
y ya no volarán nunca las dos golondrinas de tus cejas  
el viento mueve las velas como flores  
yo sé que tú estás esperándome detrás de la lluvia  
y eres más que tu delantal y tu libro de letras  
eres una sorpresa perenne

DENTRO DE LA ROSA DEL DÍA



Vale la pena notar el parecido que hallamos entre la amada («compañera») y la madre (un dato que la poesía vallejiana ofrece también, ¿quizá por ser originarios ambos poetas de un ambiente rural?). Siempre se trata de una cercanía: junto a ti, entre ti, a tu lado. De ahí que la metonimia (boca/voz/poesía) surja bien pronto: «déjame que bese tu voz// Tu voz/ QUE CANTA EN TODAS LAS RAMAS DE LA MAÑANA» («Poema»); «Por sembrar un beso/ bajo la alta palmera de una frase tuya/ bella/ JARDINERA DE MI BESO» («Obsequio»). Esta contigüidad hace que el «libro de letras» del poema que cité por completo sea tanto libro de tema de humanidades cuanto inocente silabario. Esta primera constatación, la inseguridad, tiene su contraparte en el canto/ voz que recorre casi todos los poemas, asegurando una especie de libertad. En «New York» llega a advertir: «No cantes española/ que saldrá George Walsh dentro la chimenea// AQUI COMO EN EL PRIMERO NADA SE SABE DE NADA». El poema se refiere al primer piso del ascensor, por si acaso; sin embargo, también es posible adjudicarle a este piso una función lingüística soterrada. Es la base a partir de la cual se construirá una certeza: «la magnolia de tu canto» («Compañera»); «de tus cabellos saldrá agua dulce/ y habrá voces de color en la luna» («Obsequio»); «la brisa trae/ los cinco pétalos de una canción» («Puerto»); «Las frutas se han vuelto pájaros/ para cantar» («Comedor») «Las cúpulas cantaron toda la mañana» («Amberes»); «Tu nombre viene lento como las músicas humildes/ y de tus manos vuelan palomas blancas» («Madre»); «El paisaje salía de tu voz/ y las nubes dormían en la yema de tus dedos» («Campo»); «Cantos colgados expresamente de un árbol» («Poema al lado del sueño»). Para finalmente concluir en el (casi *ex libris*) último texto:

## BIOGRAFIA

tengo 19 años  
y una mujer parecida a un canto

Como en *Yo era un tonto...*, aquí también se dan las mismas obsesiones por números y medios de comunicación. Entre éstos, los avisajes notorios en «Réclam» y «Film de los paisajes»; pero también hallamos «papel de cartas» («Compañera»), «cintas proyectadas» («Puerto»), «carta de novia» («New York»), «faldas plegadas de noticias» («Amberes»), «signos astronómicos» («Poema al lado del sueño»). Y así como las ciudades son leídas desde sus vestimentas socioeconómicas, para decirlo con el «TIME IS MONEY» del poema «New York», los números implican una caprichosa marca de voluntad de expansión o búsqueda vanguardista. Pero si en Alberti el experimentalismo muestra una faz de repliegue (la libertad de movimiento de personajes e imágenes cinematográficas se expresa en la página como alusión pasajera, anecdótica), Oquendo se lanza a la exploración de los puntos cardinales de la hoja. Esto es verificable no sólo en la distribución espacial de los textos y en las distintas elecciones de tipos de letra, sino además en las oposiciones cielo/ tierra (el vuelo versus la raíz), agua/luna (lo mojado versus lo seco) y paisaje geográfico/paisaje imaginario. El centro para el poeta es inconstante y sufre continuas transformaciones<sup>11</sup>. Es en este sentido que las palabras se desplazan por toda la página, de arriba abajo y a los costados, con una comodidad mayúscula, sin descontar la mirada interior, esa

fantástica habilidad de tomar un elemento de la realidad como tal y de re-crear sobre él algo distinto, literalmente irreal, pero artísticamente tanto o más concreto que el punto inicial... (...) Oquendo ha descubierto los espacios subconscientes por los que se encamina hacia el superrealismo... (Monguió: 156).

11. Veamos algunas transformaciones: «Parque salido de un amor admirable/ Cantos colgados expresamente de un árbol/ Árboles plantados en los lagos cuyo fruto es una estrella/ Lagos de tela restaurada que se abren como sombrillas...» («Poema al lado del sueño»); «Los árboles cambian/ el color de los vestidos (...) LA LUNA CRECERÁ COMO UNA PLANTA» («Jardín»); «Cambiaría un tapiz antiguo/ que trae// una cesta de sonrisas/ con rosas despreocupadas// y paisajes suspendidos del dedo meñique...» («Obsequio»); «El perfume se volvió un árbol// y vuelan los colores/ de los transatlánticos...» («Puerto»); «El paisaje salía de tu voz/ y las nubes dormían en la yema de tus dedos (...) Y el campo volteaba la cara a la ciudad» («Campo»).

Aquí es donde Oquendo de Amat acierta: al representar en 5 metros de poemas una verdadera fiesta de insospechadas posibilidades (combinaciones tipográficas incluidas) para textos que van desde la intimidad amorosa al extravío asfixiante de la metrópoli (poemas «cerrados» en el primer caso y «abiertos» en el segundo). Y los números parecerían compartir semejante dilema<sup>12</sup>. Toda ubicación es rotativa:

Es la ciudad sin distancias  
las calles son tirantes de goma

Los niños en la primaria aprenden el problema de la ubicación  
y así como ponerse el sombrero  
(acto mecánico)

basta con estirar una esquina  
para sentirse proyectado de la escuela a la puerta de las dulcerías  
(«Amberes»)

Como dice Ortega, «son textos que figuran un ritmo para figurar una ciudad apócrifa» (1971: 155). Se trata de un libro que se concibe como la filmación de su propio quehacer. O, en otras palabras, de una película que no se proyecta en ninguna sala, sino en esta edición.

*Cinema de los sentidos puros* nos permite entender hasta dónde llega una propuesta de vanguardia que al mismo tiempo mantiene lazos con la tradición poética peninsular. Para Monguió, la explicación estaría en la raíz romántica de Peña Barrenechea, fundida con los «aires superrealistas, a los que hay que añadir en este caso

12. El título ya es una descripción (5 metros... = ¿5 minutos?) que se relaciona con la frase «10 minutos» cruzada por la palabra INTERMEDIO («la derecha del poema «Réclam» y en diagonal, de la esquina superior izquierda a la inferior derecha). En «New York» encontramos una variedad notoria: «Diez corredores», «28 piso», «NADIE PODRÁ TENER MÁS DE 30 AÑOS// porque habrán disminuido los hombres 25 centímetros», «25 VENTANAS», «100 piso»; en «Mar» se menciona «el año 2100». Pero está claro que la numerología no juega aquí el papel importante que tiene en *Yo era un tonto...*

los aires de más antigua tradición» (1954: 164-165). Al respecto, precisamente, recordemos que en una entrevista de 1978, Peña aconseja a los poetas jóvenes peruanos que no se olviden de «lo clásico, de todo aquello que es perdurable» (1978: III); pero al mismo tiempo deben tratar de estar atentos «a toda renovación» (*ibíd.*). Esta situación de Peña resulta crucial, puesto que en ambos espacios creativos (que en realidad son uno) el poeta distingue muy bien sus peculiaridades. En el Bécquer del «jardín del sueño» y de la «región de ensueño», como señala con tanto acierto Monguió, encuentra Peña el impulso para navegar «los mares del sortilegio» (Monguió: 165). Esos mares del subconsciente serán la cámara oscura de la que emanen las transformaciones de un cuerpo y la sensación extraña de unidad y desmembración. Ya las dos primeras frases nos introducen en la magia del proyector: «Aún no he nacido. Esto que estáis viendo es un truco...» (1, p. 11). Lo que prevalecerá, pues, ha de manifestarse como una frontera.

Podría crearte mi vista, mis sentidos todos y hacerte existir en no existencia, pero es vano todo empeño de sueño o realidad, porque tú ya no vives ni en niebla vaga ni en dura tierra (10, p. 20).

Así también será el crecimiento orgánico (diferentes conversiones) de la voz vuelta imagen, revivida desde lo insólito: «crecen mis diez dedos, y soy una tarántula» (1, p. 11); «El silencio es un tallo que crece desde mi rodilla izquierda y me traspasa, en línea vertical, por los sesos» (3, p. 13); «Mundo de la estrella sangrante en la mano arrancada y suspensa que, a veces, es una flor de espumas (...) Este es el mar que nace de mí mismo» (6, p. 16); «Amo de estar creando un dolor nuevo que es casi una alegría» (10, p. 20). Esta conciencia del nacimiento (o de la *deformación*) se agudiza en los sentidos, en los que sobresale la vista.<sup>13</sup> Poética de supre-

13. De los sentidos, la vista es el que ejerce una atracción para el poeta (por su negación, tal vez, en el contexto de la sala de proyección): «gacela ciega» (p. 11), «flor cegada» (p. 12), «mujeres ciegas» (p. 12), «ángel ciego» (p. 16). Los ojos (pp. 12, 15, 21) parecen indicar un tipo de camino en círculo, o regresión (de las «degeneraciones»). Los otros sentidos se

siones, por lo tanto, y de un descontrol consciente que el texto consigna. Cráneo, cerebro, frente y pensar se convierten en personajes de un escenario que tiene mucho de expresionista (amén del creacionismo huidobriano). De ahí que la *experimentación* con las formas convocadas sea parte de una mirada que se alfa con lo racional. Por un lado opera la naturaleza:

Al otro lado del mundo está naciendo el fiero ojo y los dedos del paisaje.

(23, p. 33)

Cuando crece una oruga y crece, y crece, y es una ola con dientes y con garras, envolviendo tu mundo.

Cuando el clavel alarga un ojo, que revienta en mil uñas.

(25, p. 35)

De tu nombre, cayendo en mi soledad como la lluvia. De tu nombre creciendo en mi soledad como una planta.

(26, p. 36)

Por el otro, quiere formularse un lenguaje «científico» o exacto. Curiosamente, el título del libro tiene que ver con ello:

Le debo el título de *Cinema de los sentidos puros* a José Varallanos, que tiene entre sus obras un libro muy bello, *Ciencia de la paloma y trébol*. Nos reuníamos entonces con Westphalen, Abril, Martín Adán en un lugar que hacía honor a la Lima de la época, el Palais Concert, una sala de té que se ha convertido ahora en una camisería (Peña, 1978: III).

Los poetas mencionados, a excepción de Varallanos (de una vertiente vanguardista ligada al indigenismo y muy pronto a la

reparten equitativamente en el texto: el *oído* (p. 22) y sus adjuntos: «sonido» (p. 15), «Escuchar músicas extrañas» (p. 17), «voz» (p. 35), «música» (pp. 36, 38); el *olfato*: «aromó» (p. 12), «perfumando» (p. 13), «aromando» (p. 16), «aroma» (p. 31); el *gusto*: «baba» (p. 17), «traga» (p. 18), «comer» (p. 23), «licor» (p. 27), «trago» (p. 31); el *tacto*: «siente en su carne» (p. 12), «pies, manos de vidrio» (p. 15), «palpa» (p. 17), «manos» (p. 21), «arañar» (p. 28), «sin tacto» (p. 30).

poética genésica nerudiana), representan la crema y nata de la vanguardia peruana (para esos años, Vallejo ya estaba en Europa), en la que el «hispanismo» ha sido asumido desde producciones disímiles y personalísimas<sup>14</sup>. Pero antes de referirnos a la amistad de Peña y Oquendo, reparemos en ese afán científicista del autor de *Cinema de los sentidos puros*, en el que buscaría por momentos otro tipo de control de su material: «He estado mil siglos en el laboratorio de los sueños y sé que de la reacción de la noche y mis sienes, nace el ojo, la flor, la línea» (3, p. 13). Esta línea, seguramente, es la cubista: «Geometría de nube. Alfil de cielo. Angulos de la luz y del perfume» (4, p. 14). Las búsquedas nos sitúan de nuevo en el contexto cinematográfico por varias razones muy simples. Una de ellas es el exotismo oriental, muy modernista y también de corte 'hollywoodense', como el «Aben-Ad-Mar y sus mil palomas de las mangas de nube y oro» (1, p. 11) y el «rey dorado de las cítaras, aquel que tenía una preciosa barba de azucenas y embrujó la ceguera del mirlo» (3, p. 13), tan en la onda de *Azul y Ariel*. La otra es, como en Oquendo y Alberti, la necesidad de comunicación: dialogar (p. 20), escribir (p. 30), deletrear (p. 32). Y esa oración que se parece tanto a la advertencia de *5 metros de poemas*: «Abriremos la luna como un libro rosado en las rodillas» (24, p. 34). Sobre este punto conviene citar en extenso los recuerdos del poeta:

Mi amistad con Carlos Oquendo de Amat se inicia cuando ingreso en la Universidad de San Marcos, con tres o cuatro años de retraso porque estaba con esa cosa de la juventud, envuelto, embriagado en una noche de alegría por los juegos florales e iba descuidando mis estudios. Xavier Abril nos presentó en 1924. Desde el primer momento me sentí atraído por su singular mensaje poético signado por lo onírico puro, por la intensa brevedad y, en lo personal, por su candor, por su ternura (...)

14. En Westphalen, por ejemplo, el eco lejano de San Juan de la Cruz para *Las islas extrañas* (1933). En Xavier Abril, el legado surrealista en *Hollywood* (1931). Y en Martín Adán, la prosa magistral de *La casa de cartón* (1928). Pero tanto Adán como Abril no se desprendieron del rigor del verso tradicional. Así, el primero lo retomará en *La rosa de la espinela* (1939) y el segundo en *Descubrimiento del alba* (1937).



Ambos éramos lectores nocturnos de la Biblioteca de San Marcos. Durante años llegábamos desde que se abría a las 8 de la noche y permanecíamos allí hasta su cierre (11 pm). Yo leía la *Revista de Occidente*, los libros de Freud y estaba muy ganado por sus interpretaciones del sueño que fueron aprovechadas, en el mejor sentido de la palabra, por los surrealistas. Oquendo leía a los surrealistas, especialmente a Bretón y Aragón. También a Paul Eluard y Apollinaire (1978: I y II).

Estas coincidencias en gustos literarios y vitales se pueden apreciar también en los textos de Peña<sup>15</sup>. Resulta pertinente anotar ahora que el «problema» de la ubicación u orientación adquiere en Peña las mismas características que en Alberti, mientras que en Oquendo de Amat fue incorporado literalmente al espacio textual. Es decir, *5 metros de poemas* asume lo que en los otros dos autores se ha mantenido a un nivel de interrogante: las palabras –los versos– se desplazan por toda la página, copando los rincones y a veces, como en «Film de los paisajes», «New York» y «Amberes», extendiendo el título a dos páginas. *Cinema de los sentidos puros*, más

15. Estas coincidencias textuales son valiosas desde el punto de vista de la escritura de Peña Barrenechea, ya que sus poemas (¿y por qué no a la inversa?) se acercan definitivamente a algunos de Oquendo. El comienzo de la secuencia 10: «De nuevo tus ojos son las flores más puras de esta hora, y con hilos de música te tejerán los pájaros una niebla rosada. Ese mar también era otro mar, y aparecía primero un ángel cuando llegaba un barco» (p. 20), tiene un aire a «Poema del mar y de ella» de Oquendo. Hay partes de la secuencia 27 que recuerdan el poema «Madre»: «Una alegría de cerezas en las manos del agua. Y el mar es una rosa en las afueras de tu casa (...) Tu sonrisa de pronto paraliza el descenso; y entre el cielo y tus manos, mis ojos de deseo, van a llenar de felicidad» (p. 37). El de Oquendo sigue una similar cadencia, aunque en verso: «Tu nombre viene lento como las músicas humildes/ y de tus manos vuelan palomas blancas// Mi recuerdo te viste siempre de blanco/ como un recreo de niños que los hombres miran desde aquí distante// Un cielo muere en tus brazos y otro nace en tu ternura// A tu lado el cariño se abre como una flor cuando pienso...» Finalmente, toda la secuencia 22 de Peña Barrenechea podría ser un poema de Oquendo de Amat, incluso porque consta de tres oraciones y una frase inicial:

La nube jardinera y la luna esponjada de palomas.

Cuando voló la casa japonesa y enamoraba a los tréboles tu risa.

Deletrea la lluvia una canción rosada.

Y el arpa que se duerme con la rosa en la mano.

bien, se reconoce en el «centro mismo de la soledad» (2, p. 12) y en consecuencia sus tanteos de exploración adquirirán una conciencia ambigua: «camino de las degeneraciones» (2, p. 12); «seguir sus pasos por la luz o la niebla» (4, p. 14); «la ruta que buscábamos (...) hemos caminado toda la vida para este encuentro» (5, p. 15); «¿Quién animó la ruta clara y sencilla?» (15, p. 25); «Ser la atmósfera triste, el camino de aire para el clavel con alas de tu sueño» (18, p. 28); «Fui el cartógrafo alegre trazador de canevas (...) Y sótano, y porfía, y estarse deteniendo en toda vía y enajenar estrellas a otro cielo» (29, p. 39). Esta ambigüedad, a diferencia de la inquietud de Alberti por los límites de los pasos del poema, tiene en Peña Barrenechea un elemento sorprendente: la religión. ¿A manera de otro centro que contradiga al de la soledad? En todo caso, los ángeles de Peña se asemejan de pronto a los desfachatados de Alberti: «Ese mar también era otro mar, y aparecía primero un ángel cuando llegaba un barco» (10, p. 20); «Pienso en el rapto de la flor por los ángeles bárbaros» (20, p. 30); «Ángeles malvas siembran esta lluvia para tu dulce sueño jardinero» (25, p. 35). Sin embargo, detrás de los ángeles existe un hálito distinto:

¡Tú vas a estar callada hasta qué perfecta soledad de nube remotísima! ¡hasta qué silencio de Dios! – ¡hasta donde está la sonrisa de la flor y la Virgen!

(12, p. 22)

Tú estás enredada en esta hora, claro clavel de sueño. Tú eres el límite último donde la carne asciende al cielo, al ritmo sencillo, transparentada en la alegría de Dios.

Yo encanezco en esta soledad y trago nieblas.

Rabia oscura. Desgarrar alas de ángeles en la memoria, para ascender lo horrible ilimitado.

Ya es tiempo del asombro, y no este hurgar a escondidas del cielo.

Ya es tiempo de besar sumisamente las manos azules de la madre, y no este demoler la torre de aroma y agua de la infancia; y no esta rebelión que me acerca y me aleja, y me devuelve en grito y locura.

(21, p. 31)

Reparemos en el «me acerca y me aleja», un tópico vallejiano también, ya presente en la «negra cuchara» que alguien «acerca y aleja de nosotros» (cf. «La cena miserable» de *Los heraldos negros*). Estar, pues, a merced de unas circunstancias, sean éstas divinas o terrenales. Me pregunto si en Peña la presencia del Dios católico tendría que ver, metafóricamente hablando, con la fuerza de la tradición peninsular en su poesía. No en balde E. A. Westphalen, al escribir sobre su amigo en un homenaje de 1984, lo define como «Enrique el caminante»; con su ojo crítico acostumbrado, el poeta de *Abolición de la muerte* explica por qué:

La imagen de la transición, de la incertidumbre, de la ambivalencia aparece tempranamente en la poesía de Peña. (...) No hay empero nada seguro, el camino no tiene término cierto y tampoco permanecen las huellas trazadas por el caminante. (...) Enrique Peña puso por título a una colección de impresiones de parajes españoles, recorridos con pasión y contemplados más con el ánimo que con los ojos: «España: los caminos y los sueños». *Los caminos y los sueños*, acertada denominación aplicable a toda su obra poética, síntesis de lo primordial y lo más hondamente sentido. Por los caminos y los sueños Enrique Peña se extravió siempre en el goce y en la angustia de su propia sangre (1984: 2-3).

### Notas de clausura

Si bien las novelas (o los textos literarios, en general) han inspirado obras cinematográficas, lo inverso no ha ocurrido casi nunca (de haber ocurrido sería, por decir lo menos, la excepción). Y es que el guión cumple el papel encomendado, en el otro terreno,

a la novela, el cuento, la obra teatral. Pese a la profusión de imágenes, una película cuenta con un *texto-guía*, explícito o no. Esta simple constatación puede servirnos para advertir que las fuentes literarias de nuestros tres autores tienen que ver con su mayor o menor acercamiento a una expresión que pretendería ser análoga al lenguaje cinematográfico. Vale decir que en estos casos habría necesidad de una mediatización, en el sentido de que una escritura se apoya en otra para volver más «verosímil» su acercamiento al lenguaje cinematográfico (restándole, de paso, la autoridad de ejercer de manera directa la función «inspiradora»). Y esta intención, por cierto, puede ser inconsciente o empatar con el propio camino de su autor:

*In Marinero en tierra, El alba del alhelí, and Cal y canto* Alberti had placed himself in the tradition of literary games which encompasses the *letrillas* of Góngora, the *jácaras* of Quevedo and the *greguerías* of Gómez de la Serna; he thus gave a new dimension to humour in Spanish literature by translating into poetry the spirit as well as the substance and personalities of comic films (Morris, 1980: 92).

En *Yo era un tonto...*, como bien observa Morris, las fuentes de los poemas no podían ser exclusivamente cinemáticas. Su mediador, al parecer, fue *Alicia en el país de las maravillas*, traducido al español en 1927 por J. Gutiérrez Gili. Importa, entonces, ubicar otra mediación, siempre literaria<sup>16</sup>. Esta sería la jugosísima introducción de don Alfonso Reyes al arte de las jitanjáforas en 1929 y 1930, en artículos publicados en Buenos Aires, La Habana y Río de Janeiro. Las fechas coinciden, de manera asombrosa, con la publicación de los poemas de Alberti y del libro de Peña Barrenechea. Obviamente no es cuestión de averiguar si nuestros poetas conocían tales artesanías verbales. Sí manejaban, y al dedillo, los antecedentes de esta poética «en que colindan el gongorismo y el rubenismo» (Reyes: 192).

16. El profesor Morris le ha dedicado al tema un artículo: «Some Literary Sources in Alberti's *Yo era un tonto*». *The Malahat Review*, núm. 47 (julio, 1978), 173-180.

Al comentar el poema que «bautiza» a las jitanjáforas (el famoso «Verdehalago» de Mariano Brull), el maestro mexicano ya nos previene:

...este poema no se dirige a la razón, sino más bien a la sensación y a la fantasía. Las palabras no buscan aquí un fin útil. Juegan solas, casi. (...) En suma: que unas palabras crean, otras no crean ni destruyen, y otras destruyen a fuerza del mucho crear (Reyes: 183 y 185).

Reparemos en la palabra «sensación», que marca la tónica de *Cinema de los sentidos puros*. Pero además añade Reyes que la práctica era el pan cotidiano de Lugones, Darfo y Ricardo Jaimes Freire, quienes recopilaban «estos sonsonetes» (197). Y explica:

Pero las verdaderas rimas de disparate en castellano más bien pertenecen al género culto, lo mismo que nos suenan a culto los más difundidos «nonsenses» ingleses (198).

¿Cabría añadir que Rafael Pombo, el poeta colombiano, tradujo muchas de las «nursery rhymes» del *Mother Goose* inglés? Lo sorprendente es cómo la gratuidad sonora, digamos, se tiende a colar en Alberti, a veces como un choque entre idiomas: «Alicia, tengo el hipopótamo./ L'hippopotame para ti./ Avez-vous le parapluie?/ / Oui./ Yes./ Sí» («Harold Lloyd, estudiante», p. 165), o un trabalenguas semántico: «...el unibusquibusque facial» (*Ibid.*, 167). Y lo mismo en Oquendo de Amat: «Eres casi de verdad/ pues para ti la lluvia es un íntimo aparato para medir el cambio/ moué Abel tel ven Abel en el té/ Distribuyes signos astronómicos entre tus tarjetas de visita» («Poema al lado del sueño»). Ciertamente estos rasgos van de la mano con el intento, siempre juguetón, de la vanguardia de quebrar los códigos comunicativos. Pero aquí, coincidiendo con esa intención, pueden también leerse como vidas paralelas a las de los personajes del cinema. Vidas en las que todo es posible. Pero como la poesía es un arte lingüístico, convendría preguntarnos, para ya cerrar nuestra función, qué cosas podían permitirse o no los poetas. En prin-

cipio, todo. Pero en la práctica, hemos visto, otra era la jarana. ¿Por qué, por ejemplo, Peña Barrenechea es tan ajeno a los juegos de la espacialidad, hasta el punto de que su libro fundió en prosa un «intento» que previamente había aparecido en verso? La respuesta, creo, se halla en un concepto que caería de perilla tanto para Alberti como Peña: la lengua materna, el peso de la tradición poética. No en balde Enrique Peña era un devoto de Bécquer<sup>17</sup>. Así, ¿en qué no se parecerían estos tres poetas? En la confrontación con una ausencia de distinto signo. Para Alberti sería una especie de violación de la mismísima *lengua materna*; todo lo contrario para Oquendo de Amat, quien puede hacer lo que le plazca en la medida que se trataría de su opuesto: una *lengua madrastra*. Al respecto no hay que ir demasiado lejos: el país más católico de la tierra es el que blasfema con un ímpetu incontenible; pero la blasfemia española es la consagración del canon religioso. En cambio en poesía el peso de la lengua es semejante al de la madre (¿no es curioso que el poema «Madre» de Oquendo sea uno de los menos experimentales a nivel visual?), salvo para los que tienen una relación álgida con esa entidad. El desenfado de la vanguardia hispanoamericana puede entenderse mejor desde estas coordenadas. Y nuevamente el caso de Peña Barrenechea es ilustrativo como gozne de una articulación «a medio camino» entre la explosión imaginativa y el sometimiento sintáctico.

Así, pues, el cine —como máscara de las vanguardias— nos ha servido para tomarles la temperatura a las aguas de una misma tradición de registros diferentes. Aguas plurales, consentidas o ariscas. Pero fieles al riesgo de toda perduración.

University of Washington, Seattle  
(Octubre 1992)

17. Así como su hermano Ricardo lo fue de Góngora, a pesar del guiño implícito en su *Eclipse de una tarde gongorina* y *Burla de don Luis de Góngora* (1932).



## Bibliografía

ABRIL, Xavier

- 1929 «Radiografía de Chaplin» (37 aforismos). *Amauta* [Lima] núm. 20, enero, pp. 73-76.  
1930 «Difícil trabajo». *Amauta* [Lima] núm. 28, enero, pp. 27-30.

ALBERTI, Rafael

- 1975 *La arboleda perdida*. Memorias (Barcelona: Seix Barral).  
1984 *Sobre los ángeles / Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. Edición de C. Brian Morris (Madrid: Cátedra).

BUÑUEL, Luis

- 1982 *Mi último suspiro*. Memorias (Barcelona: Plaza & Janés).

CAPARROS-LERA, J. M. & DE ESPAÑA, Rafael

- 1987 *The Spanish Cinema. An Historical Approach*. Introduction by Domingo Villegas (Madrid: Centre for Cinematic Research).

ELMORE, Peter

- 1987 «Carlos Oquendo de Amat: el poeta como cineasta». *La República* [Lima] Domingo 8 de noviembre, pp. 30-32.

FRANK, Waldo

- 1929 «Retrato de Charles Chaplin». *Amauta* [Lima] núm. 26, Set.-Oct., pp. 29-37.

GEIST, Anthony L.

- 1980 *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)* (Barcelona: Guadarrama/ Punto Omega).

KENNER, Hugh

- 1987 *The Mechanic Muse* (New York: Oxford University Press).

- MARIATEGUI, José Carlos  
 1928 «Esquema de una explicación de Chaplin». *Amauta* [Lima] núm. 18, octubre, pp. 66-71.
- MENESES, Carlos  
 1973 *Tránsito de Oquendo de Amat* (Las Palmas: Inventarios Provisionales).
- MONGUIO, Luis  
 1954 *La poesía postmodernista peruana* (México: F.C.E.).
- MORRIS, C.B.  
 1980 *This loving darkness. The Cinema and Spanish Writers 1920-1936* (University of Hull Publications / New York: Oxford University Press).  
 1984 Introducción a *Sobre los ángeles / Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (Madrid: Cátedra), pp. 7-58.
- OQUENDO DE AMAT, Carlos  
 1927 *5 metros de poemas* (Lima: Petroperú, 1980 / edición facsimilar) s/n.
- ORTEGA, Julio  
 1971 *Figuración de la persona* (Barcelona: EDHASA).  
 1973 Prólogo a Lauer, M. & Oquendo, A.: *Surrealistas & otros peruanos insulares* (Barcelona: Ocnos, Serie Antologías), pp. 7-12.
- PEÑA BARRENECHEA, Enrique  
 1928 «Cinema de los sentidos puros». *Amauta* [Lima] núm. 17, setiembre, pp. 69-73.  
 1931 *Cinema de los sentidos puros* (Lima: Kuntur, 1987 / edición facsimilar, más una presentación de Ricardo Silva Santisteban).  
 1977 *Obra poética* (Editorial Juan Mejía Baca).  
 1978 «Palabras con Enrique Peña». Entrevista de Rómulo Ramírez. «La Imagen Cultural» de *La Prensa* [Lima] Domingo 15 de enero, pp. I-III.

REYES, Alfonso

- 1969 «Las jitanjáforas». *La experiencia literaria* (Buenos Aires: Losada, 3ra. ed.) pp. 182-226.

VALLEJO, César

- 1927 «Contribución al estudio del cinema». *Mundial* [Lima] núm. 391, 9 de diciembre. *Desde Europa*. Crónicas y artículos (1923-1938). Recopilación, prólogo, notas y documentación por Jorge Puccinelli (Lima: Fuente de Cultura Peruana, 1987) pp. 251-252.

VARGAS LLOSA, Mario

- 1967 «La literatura es fuego». *Mundo Nuevo* [París] núm. 17, Nov., pp. 92-95.

WESTPHALEN, Emilio A.

- 1984 «Enrique el caminante». En «Homenaje a Enrique Peña Barrenechea» (colaboraciones de E.A.W., José Alvarado Sánchez, Luis Jaime Cisneros, Ricardo Silva Santisteban y Ricardo González Vigil). *Cielo Abierto* [Lima] núm. 30, Oct.-Dic., pp. 2-3.

WIESSE, María

- 1928 «Los problemas del cinema». *Amauta* [Lima] núm. 12, febrero, pp. 24-25.