

Enrique Verástegui

La máquina del poema

1.

¿Cuál es el objeto que me impulsa a abrir una página ahora: leer/escribir esas letras, signos, frases ahora mientras me siento en un parque, contemplo el lento avance del día, estoy sobre mi mesa de trabajo (que no es como una mesa de trabajo sino como un templo donde se ha de procesar —cuadernos, anotaciones fugaces como relámpagos mentales— la escritura y la poesía)? Desde luego, la poesía es conocimiento: un tipo de conocimiento. Este es tal vez el objeto que me anima a abrir un libro de versos —«abra este libro como quien pela una fruta» (escribió como introducción a sus *5 metros de poemas* Oquendo de Amat). Un conocimiento es, entonces, una fruta y vamos a probarla, saborearla, vamos a trazar esa ecuación de placer que es la masa verbal inscrita en la página: un tipo de conocimiento, una luz que surge en un instante de imprecisión en la vida. Libro de versos: iluminación, y la escritura he de entenderla como acoplamiento de cuerpos a la vez que como una predisposición al combate, como combate contra el poder (ese poder son las ideologías que se transmiten por las «mass medias»; instrumentos técnicos a su vez susceptibles de ser recapturados para una mejor lucha frontal contra el sistema). La poesía: un conocimiento: un ver la verdad profunda de las

cosas. La poesía: un ver relaciones entre las cosas (esas relaciones son constante y persistentemente nebulonizadas por el sistema). Las «mass media»: un ocultamiento, un enmascaramiento, un uniformizarle la visión a millones de seres humanos. Sin embargo, la escritura es una muchacha, una fruta, una máquina de guerra, un himno, una cosecha, una siembra, el proceso orquestal de la producción: metáforas y algo más que metáforas –cada metáfora es una iluminación de la materia. La escritura como una muchacha y la tipografía sus veladuras, su desnudez. Una muchacha es un falo: la gramática. El pecado: no hay mundo que no se defina, al menos por el momento, por este pecado que es la relación con la Divinidad. Un seno entonces acariciado por mis manos: una relación (y esto es la sintaxis). Abrir un libro de versos, amar a una muchacha: la poesía es, entonces, sujeto aunque como poema es objeto. La lengua es un estallido, un florecer de sonidos: para venir a saberlo todo no quieras saber algo en nada, como dijo San Juan de la Cruz: estallido/florecer (como base sobre la que se levanta el templo del sentido). Ese estallido/florecer de sonidos no es sino el estallido/florecer de sentidos: sonido y sentido, indesligables: un «abandonarse», este verbo o concepto le pertenece a San Juan de la Cruz, a la severidad del criterio como quien destruye a la displicencia ya en los paisajes mismos del conocimiento porque ello es la puesta en marcha del mecanismo del reencuentro de la Esposa & el Amado. Ese reencuentro es placer y amor, conocimiento, comunicación sobre todo: entronización de la verdad en la vida en comunidad de estos fogosos enamorados, es decir: criticar ya constructiva ya destructivamente el mundo que se opone a la revulsión teológica. Por esto: no Platón, tampoco Confucio, pues para ellos la poesía es subversión y el poeta un agitador. El mundo de Platón/Confucio: una inmensa redacción oficial –no se puede hablar. Pero la escritura habla y es un hacer la poesía: en su despliegue tropológico el mundo, cambia. ¿Qué cambia? Cambia la poesía con el mundo: una noche, senté a la Belleza en mis rodillas. / Y la encontré amarga. –Y la injurié, como dijo Rimbaud. Ahora, ¿tiene sabor la belleza? ¿Qué podemos hacer con la belleza? –esta es la pregunta del siglo XX. El poema la máquina que resuena produciendo signos/valores y entre éstos algo más que un valor (relativo, siempre y siempre, además, permanente), más que un signo:

el poema, y la poesía, son realidad y son conocimiento: como una fruta, como el amor. Un lenguaje terso como el cuerpo de una muchacha: la escritura. El poema es un hombre elegante y es, también, un Eros en pleno movimiento: imagen hermosa de la vida /«imagen hermosa de la vida», digo: que no es hermoso nada que no es bioelectricidad. Práctica categorial en/contra la realidad: destrucción y luego reconstrucción del referente por la escritura. Belleza=operación destructiva de la historia (de todo lo que es historia oficial, de todo este sistema de mierda que nos comprime). /«operación destructiva», esto es: significaciones radicales de la percepción hecha poesía. Entonces hasta no escribir poesía es poesía: seis tiros a cualquier racista es poesía. Porque se trata, además, de los muchachos que van por estas calles que aunque no son poema son poesía: partículas sociales, microsociedades críticas en un mundo que está ya a la defensiva (y por esto es fascista). Caballos de Troya: microsociedades, comunas con sus libros sagrados: Jesús, Buda, Shiva: Baudelaire, Hölderlin, Nietzsche, Maiacovski, Esenin, Lorca, Yeats, siempre como luces en el fondo de los cerebros que truenan, truenan, truenan. Una belleza práctica (o mental –lo mental es con un instrumento adecuado una operación práctica) se reordena en la lectura de este libro de versos: ¿el lector es un delirio/un delito/un peligro? –lo implacable se llama lector como se llama escritura como se llama significación. El poema como un imperativo no categórico: como una verdad y no como falsificación (de documentos, situaciones, oraciones). Nuestro único arsenal: poemas, que han de enfrentarse ante la mendicidad tecnológica –esa tecnología castradora de la contemporaneidad más real y verdadera. Televisión a colores (o en blanco & negro): aparato de pesadillas. Pero el poema como reflejo simétrico pero inverso –las ondas electromagnéticas en el TV son inversas– de este hombre transformado en «naranja mecánica»: el poema, en cambio, es el producto de una tecnología del espíritu: ensamblaje de maquinaria pesada y sus ondas son centrífugas/centrípetas. Poema: libro de los derechos y de los deberes del hombre de nuestra tribu. Este es el punto central de toda poética. Contra el principio del rendimiento capitalista: negación de los valores morales –en realidad, valores comerciales– de occidente. Poema: ikebana. No un objeto de consumo: un tótem en la tribu, tabú para el poder. Roca de

cuerpos = orgasmo = conocimiento. No todo conglomerado de palabras es poema ni poesía (que es trabajo pero otro tipo de trabajo). Disponer la mente, el espíritu como una hoja que vibra: inspiración. Toda inspiración, transforma. Transformación de la realidad y del lenguaje (que es la formulación de la realidad). Un poema expresa y es:

1. verdad a partir de la percepción,
2. metáfora/imagen para fortalecer la expresión,
3. ritmo que dé unidad a la diversidad: conocimiento,
4. sinceridad: visión, perspectiva.

Conjugar estos cuatro elementos se puede llamar poesía. Desplegar/concentrar la energía: eso es poesía. Una buena novela es poesía: Arguedas.

Pero otro punto: 5. acciones: situaciones: operaciones.

El poema debe contener acción en su escritura para ser poesía.

2.

El poema es el discurrir de la conciencia: un sujeto, que es el lenguaje del poeta, transforma a través de una serie de mecanismos (esta máquina del poema) la realidad de lo que le ha sido dado por mundo. Este mundo es lo mismo la naturaleza que la propia conciencia (esa conciencia es la naturaleza que se piensa a sí misma). De hecho el sujeto puede existir sin instrumento: no el instrumento sin sujeto (la conciencia gobierna al instrumento de su aprehensión/transformación del mundo): pero el sujeto que puede existir sin instrumento es el sujeto que está ya fuera del mundo, fuera del útero materno, lejos del monasterio que es la propia condición del estudio permanente: ese sujeto no necesita más que pronunciar la más mínima sílaba para sentir que el mundo se transforma, para sentirse en el conocimiento. Este sujeto, ciertamente, no existe más que como un ideal —el ideal del maestro—: existe, en cambio, la actividad del poeta cuya existencia es lo mismo un lanzar contenidos como la precisión de su máquina de expresión.

3.

El poema es, pues, una máquina.

¿Máquina para qué: máquina por qué? ¿Por qué uso esta metáfora

de la máquina para referirme al poema? /Consideremos que el idealismo quiere entender al poema exclusivamente como un don legalista, una cosa azul que el resto de los mortales no puede realizar. Consideremos que las metáforas que intentan precisar un concepto –ahora, sobre este papel, el problema de la escritura es una abstracción a la que nos acercamos por un montaje/desmontaje– son no más relativas que el tiempo donde la discusión sobre los conceptos de poema y poesía se producen: cada tiempo, cada época, cada período propone la propia metáfora de su quehacer. No es una proposición pasiva: todo lo contrario, la metáfora sobre el concepto es la consecuencia de una lucha a veces violenta, otras elegantemente socrática: en este momento del mundo existe desde el propio campo de la izquierda materialista una lucha por la precisión de sus metáforas que puedan ser como verdaderos baluartes de enfrentamiento al enemigo. Para la izquierda –y con esto prefiero referirme a algunas de las tesis de Guilles Delauze/Félix Guattari– la metáfora que conviene a la escritura es la de una máquina, esto es: que la escritura despliega ahora mismo una actividad ofensiva. Si el principio es atacar al enemigo, entonces la metáfora ofensiva de la máquina es correcta pero lo es, además, por otra razón: que, en principio, la metáfora de la máquina no tiene otro fin que situarnos en el terreno del materialismo. A ese materialismo, ciertamente, le conviene la dialéctica: a partir de esto, y sólo a partir de esto, nuestra metáfora puede ponerse en marcha.

4.

Esta metáfora de la máquina evita la ingenuidad pero precisa dos hechos: conocimiento/acción. El poema es, en principio, un conocimiento del tipo no racional: los factores de intuición, revelación, iluminación (que son la suma de nuestros sentidos) constituyen la materia poética. El conocimiento racional le pertenece a un cierto discurso con un propósito definido –la plasmación de los hechos que se pretende demostrar. Tiene el poema también su propósito concreto: ordenar el caos verbal en la dirección del sujeto: el poema, por esto, es voluntad y es acción. Ordenar el caos implica lucha, implica transformación de conceptos y precisión de los mismos: en la historia los modos de escritura se suceden, oponiénd-

dose, relevándose. Una máquina de escritura capta mejor la época que otra: eso es la lucha, también el relevo. Sin embargo, una máquina de escritura capta, a su vez, o expresa, a una tendencia determinada en una época determinada: son, por ley histórica, tendencias extremas con las que se identifica la máquina de escritura. Ello porque la escritura es transformación: esto es, conocimiento pero conocimiento en acción. Ese conocimiento es la percepción/transmutación en la mente de los hechos de la realidad. ¿De qué modo es acción? —del modo en que la poesía es por sí misma una transformación de los datos empíricos: esta transformación es trabajo en el texto, es arte, pero también es poesía en el sentido de la percepción radical de los hechos y de las relaciones entre los hechos.

5.

Cuando hablamos de máquina de escritura nos referimos a: poema, novela, drama, ensayo. Una máquina de escritura puede tener una u otra forma, uno u otro género. Puede incluso estar conformada de un modo adecuado por los géneros propuestos por el propio hecho: el hecho que se va a reflejar en la página propone ya el tipo de tratamiento. El género ensayístico es el género de la polémica: por esto, es un género totalizador pero no menos totalizador que el ensayo es la poesía en su sentido de percepción transformadora. Su luz: el estilo.

6.

¿Qué es el estilo? —el modo de relacionar las palabras, la pulsación, la puntuación, el flujo de la energía sobre la base técnica de la sintaxis. Estilo: sonido más que ojo, 90 pulsaciones de vena por minuto. Ojo: relación de los hechos: Forma: conciencia. Metáfora hecha sintaxis.

7.

El plan de la obra puede trazarse antes pero casi siempre se fija en el proceso mismo del trabajo: el compás de la inspiración marca los movimientos a seguir, relaciona los diversos niveles de escritura:

1. destrucción/reconstrucción del referente sobre la base de una

simbología determinada. Simbología: mitología, o mitología abstractizada.

2. materia prima: tema, soporte natural en la destrucción/reconstrucción. Tema: material del tejido verbal.

3. contenido = producto acabado: sentido.

En cuanto al punto 1 no hay problemas: todo escritor eleva una mitología. Los puntos 2/3 son problemáticos, o decisivos tal vez por esto mismo: se tiende a confundir la materia prima con el producto acabado, al árbol con la mesa de trabajo. El tema es siempre una materia prima dentro del proceso de producción de la obra y por cierto que sin tema – hoy la ausencia de tema es el tema de la escritura cosmopolita– no hay obra, que es precisamente el tema pero el tema trabajado. El tema es una materia inerte: su energía, su vitalidad, su fuerza proviene del trabajo. Entre el tema y el producto acabado existe una relación: el trabajo. Existe, también, una diferencia: la ausencia de la conciencia, la nada: esta diferencia se da en el momento en que existe un tema sin escritura que lo comporte. Por tanto: no hay escritura sin tema pero tampoco existe escritura que no sea un producto acabado, que no sea un poema: producto acabado, poema quiere decir tema transformado por la conciencia y por el trabajo que implica esa conciencia. (En arte, trabajo quiere decir conciencia en acción). Como materia prima, como materia caótica el tema no existe para la conciencia más que como un punto de referencia externo a sí misma: desarrollar un tema es internalizarse en el tema y es por cierto conocer toda la complejidad de un tema (que no es otra cosa que un nudo de relaciones infinitas). Sólo en el punto en que la conciencia logra conocer al tema –conocimiento que sólo puede producirse en el transcurso de la concepción, primero, y luego en la elaboración del texto poético– se realiza la producción del contenido. El contenido es el sentido adquirido por el lector, que en este caso es el propio escritor como primer lector de su obra: contenido y sentido de una obra son, pues, temas transformados en arte. Aunque tema y contenido son factores indesligables –la escritura es siempre un producto acabado que se realiza sobre la materia del tema–, en la práctica no tener conciencia de esta diferencia implica diferir para después el factor esencial del trabajo y con ello se transfiere, también para después, el problema del sentido y de la

significación entendidos como características peculiares de todo arte. Por esto, la relación entre tema, contenido y sentido de un objeto artístico se expresa, primero, a través del trabajo que implica esa obra y luego como función. La función de la obra es ya la práctica de esta obra sobre el mundo (y sobre la conciencia del lector que forma parte del mundo). Admirar en una obra su arte da placer, reconocerle su función es el conocimiento que se obtiene de ella: en ningún caso la obra da conocimiento por sí misma sino que ello se obtiene a través del arte que es la suma dialéctica de todos estos niveles.

8.

Máquina de metáforas/imágenes: el poema. Función de la metáfora: relación/transubstanciación de las cosas: eso es imagen como base perceptiva de la metáfora y de los flujos de intuición, de conocimiento. Una metáfora debe precisar una unidad de sentido: no hay metáfora que esté demás, lo que está demás es un absurdo. Una metáfora es un núcleo, el punto de irradiación de la frase. La frase es siempre la totalidad de sus contenidos: el verso es una unidad rítmica/significativa de la frase y su hilo es la frase, la gramática. La metáfora es la relación extrema, el límite de toda expresión: resumen a su vez que iniciación de la comunicación. Máquina bárbara elemental, la metáfora:

No es sordo el mar: la erudición engaña.

—dice Góngora. La metáfora es conocimiento pero un conocimiento contrario a la erudición (a la superficie). Un conocimiento contrario a la proliferación enferma, cancerosa de las figuras. Contrario a la flatuidad del lenguaje es el conocimiento que es la precisión. Por tanto: la metáfora no es una máscara ni una confesión falseada de la realidad. Quien quiera falsear su testimonio con metáfora se equivoca: la metáfora es la unidad de la diversidad y su logro depende de sí misma como de su puesta adecuada en el flujo de la frase. Una metáfora ha de precisar la diferencia de bloques semánticos pero como núcleo, resumen y comienzo en el movimiento perpetuo de la diferencia:

—vuelve a decir Góngora como punto central (aquí la metáfora, este endecasílabo es como una imagen por un instante fija en la sucesión trepidante de las imágenes que hoy podemos ver en cualquiera de nuestras mejores películas) en su descripción/versión del conflicto entre dos muchachos que hace nuestro poeta en una aldea serrana del siglo XVI. Allí lo hermoso del verso es que el adverbio del «como» se ha transformado en el ser mismo del verbo ser: *es tenaz*, y con mucho más poderío que cualquier otra cosa que no hubiese tenido en cuenta la tensión. De este modo la metáfora es un objeto a la vez que una significación, una ecuación verbal —donde la percepción y los sentidos se conjugan en torno y a partir del hecho— dirigida al entendimiento en el curso de una descripción: no es, pues, como en el pasado, una muletilla reiterativa y encabalgativa (esas «recetas» que sólo prueban la incapacidad de la mano para elaborar un transcurso dialéctico). La metáfora/imagen es una percepción radical del hecho y es potencia expresiva: su base, el sentimiento expresado a través de la fisión/fusión silábica, a través de sus contenidos devenidos en forma, a través de la propia sugestión. La metáfora contemporánea, aquella preñada de actualidad, la encontramos básicamente en dos niveles característicos de expresión verbal:

1. metáfora/imagen cúbica: que consiste en una relación entre el hecho descrito, las atribuciones verbales —calificaciones, definiciones, identidades, proposiciones— en la unidad de la diferencia de bloques semánticos y la síntesis expresada con una situación nueva y dinámica. La metáfora/imagen cúbica es una metáfora compleja hecha sobre la base de una descripción que tiene por finalidad resaltar el hecho y la situación concreta.

2. metáfora/imagen disyuntiva: que se aplica en los versos donde la reflexión es más cargada que la propia frescura de la expresión y donde importa menos el sentido —ese conocimiento que surge como por sugestión— que la denotación. Es un tipo de metáfora/imagen, sin embargo, que se engasta, como por un acto de acuciosidad, en un flujo verbal más amplio: su función es, como en toda figura literaria, resaltar un hecho

determinado pero desligado de las acciones de un sujeto colectivo en el poema. Pertenece al monólogo:

Pensamientos en guerra
Quieren romper mi frente

Por caminos de pájaros
Avanza la escritura

La mano piensa en voz alta
Una palabra llama a otra

En la hoja en que escribo
Van y vienen los seres que veo

La tortuga la mesa el libro
Repliegan la alas y reposan

—como dice Paz en su poema «Interior». Aquí los dos primeros versos pertenecen a la metáfora/imagen disyuntiva cuyo centro es: *mi frente*. La función de estos dos primeros versos es lograr una introducción conceptiva al poema —la sucesión de los bivversos va indicando, a través de sus metáforas, las sucesivas tensiones originadas por el contraste: «pensamientos en guerra» / «mi frente»— que dos versos después ha de resolverse en una comunión con el amor bajo una forma verbal, la elipsis, que busca ampliar la sugestión: «Con medias rojas y cara pálida / entran tú y la noche». En otro poema leemos:

Ah, que tú escapes en el instante
en el que ya habías alcanzado tu definición mejor.
Ah, mi amiga, que tú no quieras creer
las preguntas de esta estrella recién cortada,
que va mojando sus puntas en otra estrella enemiga.

—como dice Lezama Lima en «Ah, que tú escapes». Aquí la segunda persona literaria es seguramente la primera persona del poeta: *escapes/ definición mejor* son los polos contrarios en la frase y su disyunción se fija en: *instante*, como: *mi amiga/estrella recién cortada* es una disyunción de la propia persona —la duda: «...no quieras creer/las

preguntas de esta estrella»— en el momento de enfrentarse a su verdadero contrario: esa estrella enemiga. Esta metáfora/imagen disyuntiva es una forma de la auto-crítica del yo en el poema y se la encuentra a lo largo de toda la literatura occidental, en sus momentos históricamente menos conflictivos sobre todo, como una forma de ejercicio intelectual previo a la acción de la historia.

Esto quiere decir, pues, que el primer nivel de metáforas: metáfora/imagen cúbica expresa, sobre todo, la acción y la lucha mientras que el otro: metáfora/imagen disyuntiva responde a un momento de calma en las tensiones históricas: acción y calma son momentos sucesivos, y quizá relativos a toda marcha histórica y por esto afirmar que la acción como la calma son absolutos es quizá menos real que comprobarlos existiendo paralela y combinadamente. Metáfora/imagen cúbica como m/i disyuntiva son funciones interconectadas en el curso de una misma escritura, aunque los acentos pueden cargarse a un lado como a otro de acuerdo con la propia visión del poeta.

9.

El lenguaje en el poema es como el cuerpo: ardor, frescura, plasticidad son calidades corporales que invitan a la danza. Un cuerpo sin rostro no es un cuerpo: el lenguaje —como el título de un poema— es el rostro de la poesía. Metáforas/imágenes: pasos de danza. Lenguaje: cuerpo completo y las metáforas son lenguaje. Una metáfora/imagen no impide frescura ni plasticidad, antes bien contribuye a este fresco ardor:

conejuelos que, el viento consultado,
salieron retozando a pisar flores.

—como dice aquel Góngora de *Polfemo y Galatea*.

Un lenguaje fresco nos habla lo mismo de la juventud del cuerpo que de la del espíritu: mas espíritu —cuando el artista logra comunicarse con los átomos, los dioses o los demonios— es, a veces, la poesía y cuando es cuerpo es cuando el artista logra el reflejo transformador de la realidad que lo circunda. Espíritu o cuerpo: la poesía siempre transforma. La frescura del lenguaje es antiacadémica e implica renovación (de ideología, en principio y en principio también de los modos de percepción y

de los modos de escritura). Cuando un lenguaje se fosiliza y se academiza –cae en el estercolero de la receta– es porque la percepción se ha nublado y, como en las transmisiones vía satélite por TV, la alienación no hace más que reproducirse de un modo todavía más incesante. Esto porque la poesía tiene por función descubrir, crear nuevas realidades allí donde la realidad se ha vuelto indistinguible para el hombre: la conciencia aquí, a través de la percepción, a través de los sentidos, es el motor que logra esta nueva transformación del referente. Para que este lenguaje produzca la verdad es necesario el tono y bajo el tono, el sentimiento. Percepción, tono, sinceridad, sentimiento = visión (y visión poética/profética). El sentimiento y la sinceridad son una pura subjetividad: son el deseo y, junto con la conciencia, conforman la voluntad hecha práctica del poeta: en cambio, la percepción y el tono del lenguaje –ondulaciones, intensidades, ángulos– son, aunque funciones subjetivas, formas de interconexión con la realidad que se refleja. En este caso, la interconexión es el trabajo y la técnica, aunque no exista técnica por sí misma: su base está, otra vez, en el sentimiento y el trabajo determina su velocidad. Se puede decir que la frescura del lenguaje está relacionada directamente con la percepción y que es una función de los sentidos:

El perseguido tembló en la soledad;
aseguró su puerta a toda hora; puso
su rostro en la ventana y calculó
los precipicios. Ordenó las palabras,
el perseguido de ojos fuertes.

Desanduvo los libros del demonio,
la espacial simbología de los ángeles.
Golpcó, rasgó la piedra muerta
con la idea.
Y se metió en el sueño cuando pudo
decapitar a Dios, con la palabra.

–de Luis Suardfáz, «La celda de Martín Lutero». Aquí lo fresco del lenguaje encuentra su rasgo fundamental en lo que no podría ser sino la materia misma del pensamiento del hombre: su idioma cotidiano, su

habla. Y esta habla es un habla de pueblo, la única capaz de conferir frescura a un lenguaje poético y, también, a un lenguaje literario. El habla de todos los días—que es el lenguaje con el que nos comunicamos en los ómnibus y hablamos con nuestros vecinos, esa charla de sobremesa, estas palabras que se emplean en la conversación entre obreros pero no la cháchara de la ficción de un pacto entre clases opuestas como por ejemplo la cháchara impuesta por medio de la que los dirigentes obreros y los representantes de la patronal deben solucionar los pliegos de reclamos, que es una cháchara retórica: esa cháchara no nos interesa pero sí el lenguaje connatural y en transformación continua— es, también, como el vehículo de nuestro ser, el vehículo a través del que podemos transportar sentimientos y emociones, conocimientos, percepciones, proposiciones. El poema debe estar compuesto entonces —y cuando me refiero a composición del poema quiero decir que sus tensiones deben expresarse a través del lenguaje empleado y que estas tensiones son más valiosas expresadas de este modo que cuando se las emplea como tesis— por el habla en la cual el poeta, esa misteriosa antena de los tiempos, se mueve «como pez en el agua». Al componerse el poema de este modo y con este material se va a producir, en el momento de su efecto, la elevación de lo cotidiano a conciencia, la transformación de lo cotidiano en trascendencia. Esto porque el habla del pueblo —esa infinita masa verbal llena de rasgos fuertes y de reverberaciones sutiles— sintetiza su propia experiencia y esa habla es, como lo que encontramos en sus leyendas y en su literatura oral, el pueblo mismo expresado precisamente a través de sus formulaciones imaginarias: la máquina del poema no será otra cosa, en relación a este lenguaje, sino su concentración de energía y su darle una forma a todo este torrente imaginario.

10.

Un poema debe contener niveles y tensiones dramáticas. Un poema sin tensiones dramáticas (y con esto no nos referimos a una posible concepción de drama o a un drama en particular) es un poema individualista, más proclive a la evasión del análisis que a la lucidez que puede formularse por medio de una dialéctica de acciones. El poema sin tensiones dramáticas cae siempre en el abismo de la farragosidad; en

cambio, con tensiones dramáticas el poema tiene la posibilidad de precisar, como en una carta topográfica, toda el área que intenta reflejar. El poema es una carta topológica pero ello no quiere decir que sus figuras literarias obvien el espacio de la percepción sino que, como en toda carta topográfica, la topología tiene por función situar figuras – metáforas, imágenes– allí donde es necesario precisar los detalles. La tensión dramática es el centro de cualquier relación humana y por esto se la encuentra en los orígenes de todas las literaturas e incluso se la puede encontrar en los textos de hoy día: allí donde la tensión dramática –que es el choque de las diversas partículas verbales, entendiéndose por partículas verbales a las diversas personas gramaticales de la expresión– encontró su mejor expresión, como en los textos renacentistas y prerrenacentistas, allí mismo se produjo un renacer de la conciencia del hombre bajo su denominación de época clásica en la literatura de un pueblo. El post-renacimiento dejó de ser clásico precisamente porque la tensión dramática, bajo las condiciones traídas por el capitalismo industrial, se disolvió en un monólogo caracterizado por la pérdida de contacto con la realidad bajo su divisa de que la función del arte debía ser el arte mismo¹. Sin embargo, los textos que no tuvieron esta característica –la del monólogo por ejemplo– han podido ser, hasta cierto punto, representativos de este último período citado precisamente porque se han expresado a través de una estructura de la totalidad que, en su base, incluye a la tensión dramática. Por contradicción, la mejor literatura ha sido, entonces, aquella que se opuso a la tendencia general del arte coyuntural predicada por los cenáculos burgueses y académicos.

Una escritura sin tensión dramática, aunque de tema positivo, se producirá sin menos fuerza, y por lo tanto sin belleza de la expresión, que precisando todas las contradicciones de la realidad objetiva.

La tensión dramática es riqueza interna.

1. Cuando aquí hablamos de renacimiento y de post-renacimiento nos estamos refiriendo a ese período histórico de las artes que se produjo en Europa. Sin embargo, el concepto renacimiento ha adquirido una connotación clasicista que es al que queremos referirnos cuando hablamos de un renacimiento que puede producirse en un período histórico determinado en la vida de un pueblo. Allí donde la tensión dramática surge como fenómeno de la totalidad se ha de producir, también, un gran período literario –la época clásica de una literatura, aun cientos de años después del fenómeno que se conoce como renacimiento europeo, o cientos de años antes, también.

11.

Como un pentagrama, la página. Notaciones, acentos. Máquina de escribir: un instrumento que realiza la puntuación así como la distribución de los versos en el espacio. Conciencia es forma y su materia: lenguaje, realidad. El espacio como el silencio son al tiempo lo que la página es a lenguaje y trabajo verbal: sin esta ecuación, un estudio del arte resulta incompleto. Tenemos una página y sobre esa página, lo mismo que desde ella, escribimos. Conocerla, estudiarla, sistematizarla es tarea de quien trabaja en la escritura.

¿Qué es una página?

—no sólo un pedazo de papel con un determinado grosor y unas dimensiones determinadas. Una página es, sobre todo, un cuadrado de escritura.

Estudiar este cuadrado implica ingresar en el taller del pintor y aplicar sus estudios del lienzo a nuestra página verbal. Así, Kandinsky —quien ha realizado brillantes trabajos sobre los elementos básicos de la pintura: punto, línea y plano— define al plano, en uno de sus libros, como «la superficie material llamada a recibir el contenido de la obra» y agrega que cada plano básico se origina en el cruce de dos verticales y dos horizontales. Este cruce de dos verticales y dos horizontales define al plano como una topología de cuatro lados en la que las líneas horizontales adquieren el carácter de superior e inferior y derecha e izquierda las dos verticales. Preciado el lugar en el que la página existe lo que, en realidad, la determina es su dinámica interna: sus líneas de fuerza, sus movimientos. Esta página así diseñada tiene movimientos ascendentes y descendentes, movimientos de aventura y movimientos de retorno al reposo. (Es una página roja en tanto que sus ángulos —el ángulo recto equivale a rojo en la escala cromática— son rectos: ángulos de 90°). Por esto una masa verbal —si por efectos de precisión de los tonos se vuelve necesaria su mejor distribución cromática en el espacio— debe ser movilizadada en el espacio según dos formas simultáneas de acción:

1. teniendo en cuenta las necesidades internas de la emisión verbal a la vez que éstas,

2. sólo pueden inscribirse en la página como una forma de reflejo, según el caso, o como una forma de tensión, según otro, a los movimientos de la propia página.

Ello porque la masa verbal tiene un determinado peso cromático que es necesario armonizar –como se ve en las primeras ediciones bíblicas por ejemplo– con la página donde se va a inscribir: en este sentido, la letra (un signo del alfabeto) equivale al punto como una suma de letras –que, por definición, se produce en sucesión– a la recta. Figuras (como triángulos, cuadrados y círculos) serán trazados sobre el plano más como una imagen interna de los propios movimientos de la escritura que como un signo exterior caligráfico. Por sí mismas estas figuras no existen: no tienen sentido sino como resolución cromática (el trazo de la masa verbal es una proyección de la conciencia) a un determinado problema de composición.

Ciertamente el peso cromático (y su punto extremo de intensidad) sólo puede inscribirse en relación a los propios movimientos de la escritura (sobre todo: a los de su exposición) pero sin un conocimiento adecuado de la página donde toda escritura se desenvuelve el obrero gramático no podrá lograr una mejor precisión de sus puntos de intensidad (que en el poema se expresarían como tensiones gráficas de la propia exposición).

12.

Como la noche, el cielo, el verano –que funcionan con una exactitud técnicamente magistral–, el poema es una máquina (de hacer el amor, de hacer flores).

Esa máquina posee funciones: sus funciones tienen por causa a los elementos que configuran el poema. ¿Qué elementos conforman la máquina del poema?

Elementos prosódicos. El poema, además de otras cosas, es ritmo, música, fonema.

El poema es música: su escritura, así como su lectura, conforma la máquina prosódica: escribir un poema requiere saber organizar sus elementos.

¿Qué elementos?

Letras, sílabas, palabras.

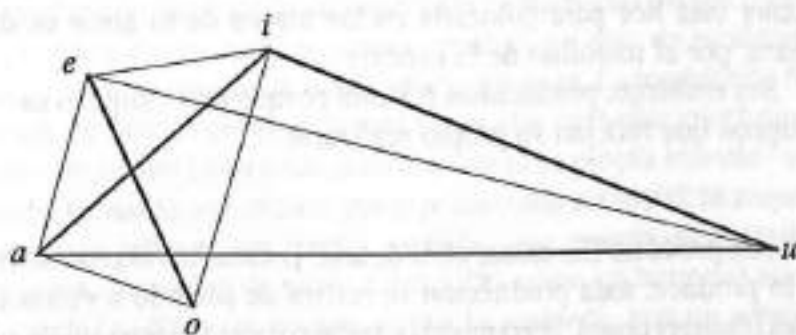
Una continua acentuación de la frase compuesta por las sílabas.

Sin una correcta aplicación de las leyes de la prosodia no se puede

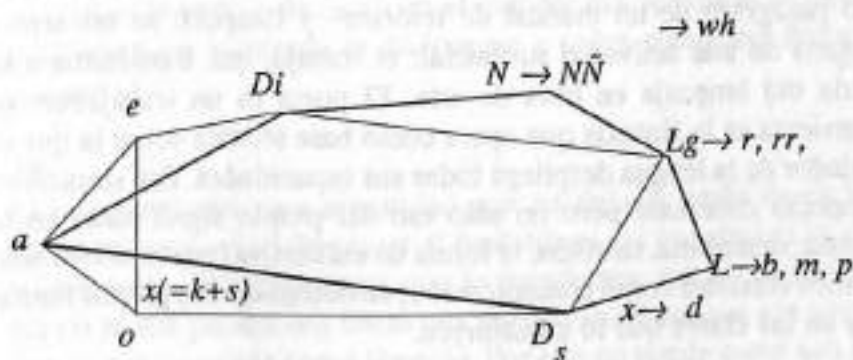
producir el poema: acelerar así como puntualizar la máquina prosódica es lo que todo artista debe realizar a partir de la masa fónica. El poeta no sólo escribe: también congrega alrededor suyo a gente que se acerca para escucharlo atentamente.

Fonemas: vocales/consonantes.

Toda vocal es bella como un prado.



Toda consonante es inflexible como un abedul con flores.



Diseñarse la base de lo que conforma la máquina prosódica es una necesidad: consonantes y vocales no se dan por separado: existen como palabras, no como signos que puedan no producirse en el mundo de la página en blanco, y cada palabra transporta ideas/sensaciones/conocimiento. Por esto no resulta en modo alguno inútil plantearse el estudio

de la prosodia: nuestros delirios cotidianos son, también, una destrucción de cualquier imagen que no pueda como socialidad expresar lo que nos unifica pero precisamente por esto el poema es un orden. Si no manejásemos tan perfectamente a la máquina prosódica como un programador a su computadora no podríamos concebir al presente como no innecesario a nuestra sensibilidad ni a la historia como que no puede producirse sin nosotros: producir efectos fónicos es algo tan bello como una flor, no tener esta flor para colocarla en las manos de tu amor es dejarse arrastrar por el remolino de la historia.

Sin embargo, producimos historia porque ésta tampoco existe sin los signos que reflejan su propio realizarse.

13.

No existe producto (no existe obra de arte: poema) sin el proceso mismo que lo produce: toda producción se realiza de acuerdo a varias condiciones (materia prima, herramientas, trabajo) pero ninguna sin la correcta aplicación de estas condiciones. El poema se produce sobre una herramienta concreta: la base técnica sin la que ninguna escritura existe. Esa base técnica no existe por sí misma –su existencia no se produce como parágrafo de un manual de retórica– y tampoco se encuentra desligada de una actividad sustancial: el trabajo, que transforma a la materia del lenguaje en obra de arte. El poeta es un trabajador: su herramienta es la sintaxis que opera como base técnica sobre la que el trabajador de la lengua despliega todas sus capacidades. Esa sintaxis es un aspecto coherente pero no sólo eso del propio significante en la escritura: determina, también, la forma de existencia (que nosotros sólo podemos entender como comunicación) en determinados grupos humanos y en las clases que lo constituyen.

14.

Métrica/verso libre: sobre esta contradicción se produce la lucha de las diferentes vanguardias hoy en el mundo. Entendida la métrica como la aplicación de ciertas normas musicales al verso –que es sentido bajo la forma de su expresión musical–, ésta no deja nunca de ser necesaria a la propia obra de arte. En este sentido, el verso libre no es el que se

produce (o mal produce) sin métrica sino aquél que se produce contra la ausencia de rigor en la expresión poética. Sin métrica no hay poesía como sin ritmo no hay verso libre.

15.

Todo poema es el efecto de una causa que persiste en nosotros. Todo poema es el resultado de un hecho al que conocemos con el nombre de inspiración: una inspiración –considerada como hecho psíquico problemático– tan antigua como la propia escritura no deja de producir, sin embargo, admiración por el mundo en que vivimos. La inspiración forma parte del ser mismo del poeta y ésta no es otra cosa que los efectos del mundo –en muchos casos tan convulso como la propia historia– en las calidades humanas que constituyen al poeta como ser social: su respuesta, por eso, no sólo es un hecho estético –un poema perfectamente estructurado, una obra de música que vibra como un hermoso allegro– sino, también, ético (el poema, como la sinfonía, son un sentido al sinsentido del mundo: son, por esto, una proposición ética). El sentido de ese llamado a la praxis que conocemos con el nombre de inspiración puede entenderse como la verdad inmediata de un hombre que, por esto, se plantea la verdad de su ser en el mundo: esa verdad es su obra y su práctica. Estar inspirado es disponerse a soñar como una flor en una tempestad.

16.

El mundo actual –una actualidad que no deja de serlo desde que el industrialismo buscó desplazar al feudalismo del mundo– es la imagen y semejanza de la tecnología que lo transforma: sin esa tecnología, el futuro se nos presentaría como una palabra irreal aunque esa irrealidad es hoy sólo existible como absurdo. Por ello no puede darse una poesía a la que podamos concebir como pura actualidad sin que se produzca una perfecta interrelación entre escritura y tecnología, aun si esta interrelación se establece como un campo de contradicciones. Por la poesía, el hombre se construye una imagen de sí mismo en tanto que la tecnología, debido a su incesante despliegue, destruye el mundo y la imagen que el hombre se ha hecho de sí: el hecho poético –la transformación de la lengua en

poesía— se condiciona, entonces, a conferirle un sentido al despliegue de la tecnología a la vez que a la crítica de lo que pueda transformarlo en un ente deshumanizado (esto es: en una máquina sin conciencia de sí). Transformar la tecnología en poesía —humanizarla hasta el punto de volverla sensible a las calidades del hombre— es una cuestión problemática que el poeta resuelve planteando un contenido estético a la forma de ser tecnológica.

17.

Una época clásica y un nuevo sentido de lo clásico se ha vuelto necesario; no lo clásico concebido como estática (y así era efectivamente en el pasado) sino lo clásico en tanto que arte de expresar una nueva estructura, como modernidad. El clasicismo del pasado residía en la repetición y su esencia era precisamente lo externo: el código lo mismo que el manual de recetas. Un nuevo clasicismo sólo puede fundarse en la escritura de lo concreto (en el que situamos de un modo incuestionable el mundo de la imaginación) y su esencia no es otra cosa que la oposición al pasado bajo el sentido de una búsqueda incesante de porvenir: el camino y la transformación de una circunstancia de lucha en método y ciencia de la belleza.

La clasicidad es siempre una expresión de la racionalidad histórica e implica trabajo (la racionalidad del trabajo artístico) al mismo tiempo que la posibilidad de distanciarse del mundo inmediato a través de la perfección en el mundo de la percepción. Por esto, lo clásico (que expresa la vida a través de una proporcionalidad de sus elementos, como en el renacimiento) nos da la belleza, a la que expresamos a través de una modernidad hecha del sueño de lo absoluto donde la conciencia conquista el arte.

18.

Ser clásico ahora, en este siglo que reivindica la libertad, es inventar una estructura adecuada a la expresión. Ser clásico es expresar la estética como forma de toda verdad. Ser clásico es producir la modernidad como estetización del mundo.

Colaboradores

De Armando Rojas, fallecido en 1986 y que ejerció la docencia en la Universidad de Lima, publicamos un poemario inédito respetando la disposición con la que el autor pensaba editarlo.

Este texto, facilitado por Ricardo Silva-Santisteban, constituye en cierta manera un homenaje de nuestra revista a este poeta peruano tan pocas veces recordado, con excepción del texto de una conferencia suya sobre Jorge Eduardo Eielson ofrecida en París, así como la traducción tentativa de una serie de poemas-collage de César Moro (que dejó entre sus papeles inéditos), completada por RSS, versiones que publicáramos en el número anterior de *Lienzo*.

Luis Enrique Tord concilia en sus relatos, en difícil aunque lograda conjunción, sus inquietudes históricas y antropológicas con la ficción, vertiente escasamente practicada entre nosotros. El relato que ofrecemos en este número, «Un doble virginal», así como «Rosa mystica» (*Lienzo* 8), pertenecen al libro *Espejo de constelaciones* de la colección «Terra incognita» de la editorial Australis.

Domingo Piga, dramaturgo especialista en dirección y formación de actores, ha colaborado anteriormente en nuestra revista con «Luigi Pirandello, dramaturgo» y «Teatro popular», ensayos publicados en *Lienzo* 8 y *Lienzo* 10, respectivamente. En el artículo que publicamos Piga analiza el teatro de Lope de Vega en relación con los conocimientos que en España se tenían del Nuevo Mundo recién descubierto y conquistado en esos años. *Lienzo* se aúna de esta manera a la conmemoración de los quinientos años del descubrimiento de América.

Eric W. Vogt es profesor de literatura hispánica de Howard en Washington D.C., especializado en el Siglo de Oro español. Colabora permanentemente en publicaciones periódicas de U.S.A. y España.

Ricardo Silva-Santisteban, poeta, ensayista y traductor, enseña literatura en la Universidad Católica y es colaborador permanente de *Lienzo*. La colección de poemas chinos y japoneses que ofrecemos en esta edición debió incluirse en *El ciervo en la fuente*, volumen de traducciones que RSS ha publicado recientemente.

Beatriz Magán estudió en la Universidad de Ginebra, Suiza y es especialista en arte contemporáneo. Profesora de historia social del arte en la Universidad de Lima, ha publicado ensayos en revistas especializadas y dictado conferencias sobre arte y sociedad.

Ricardo Wiese, joven pintor peruano egresado de la Universidad Católica. Sus obras se han exhibido en las bienales más importantes de Latinoamérica y Europa. Trabaja actualmente en la confección de un mural en la Vía Expresa de Lima.

Oscar Luna Victoria, profesor de análisis de artes plásticas de la Facultad de Ciencias de la Comunicación y miembro del comité editorial de *Lienzo*, es un profundo investigador de las corrientes contemporáneas de la pintura peruana y del comportamiento que estos reflejan en el pensamiento moderno. El viene trabajando sobre las influencias del Op Art en la creación última de la plástica nacional.

Paul Ricœur, filósofo francés, investiga en el campo de las ciencias sociales. *El discurso de la acción, El proyecto y la motivación, Ética y cultura, Hermenéutica y estructuralismo* son algunas de sus publicaciones traducidas al español. El artículo que incluimos en este número está ligado al problema epistemológico de la interpretación de textos, o conflicto de las interpretaciones, desde dos perspectivas: la hermenéutica y la semiótica.

Jaquelin Doyonan, profesora de semiótica y conocedora de los movimientos de esta disciplina, es a la que debemos la difícil traducción del texto de Ricoeur que para nuestro ámbito académico contribuye por la seriedad y amplitud del texto.

Jorge Aladro, español especialista en literatura medieval y del renacimiento, ha publicado en *Lienzo 11* el ensayo «La sociedad española del siglo XVI como transfondo de Cervantes, don Quijote y Roque Guinart». El trabajo que incluimos le sirvió para obtener una beca en la Universidad de Yale, U.S.A.

José Quezada Machiavello, catedrático de historia del arte, música y estética de la Universidad de Piura. Alterna la docencia con la dirección de orquesta y coros. Gracias a su colaboración podemos rendir homenaje a Wolfgang Amadeus Mozart en el segundo centenario de su muerte.

Isaac León es decano de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima y fue fundador y director de la revista *Hablemos de cine*. Ha colaborado anteriormente en *Lienzo 10* con el ensayo «El espectáculo de la hiperviolencia en el cine norteamericano contemporáneo».

Renombrado crítico y ensayista peruano, Julio Ortega es actualmente profesor de literatura hispánica en la Brown University de Estados Unidos. El texto que publicamos pertenece a la segunda parte de su poemario *Canto del hablar materno* que aparecerá próximamente en Caracas.

Enrique Verástegui, luego de «Diario de viaje» (*Lienzo 11*), nos ofrece en este número una reflexión sobre el quehacer poético. Recientemente ha puesto en circulación su libro *Monte de goce*.