

señalar que las traducciones de Vicente Huidobro en *Nowa Sztuka* son desconocidas en el ámbito hispánico, si repasamos la bibliografía contenida en la revista *Poesía*¹⁹. Por lo demás, al igual que sucedió con el número 6 de *Formisci, Ultra* da cuenta también casi inmediatamente (n.º 24, 15 de marzo de 1922) de la aparición de las traducciones de *Nowa Sztuka* en la sección de «Libros y publicaciones recibidas».

Los poemas se publican precedidos por un artículo titulado «Nueva poesía española». La intención de su autor parece ser doble: por un lado, la de presentar los rasgos característicos de la poesía ultraísta española, pero también y muy fundamentalmente, la de exponer, aprovechando la ocasión, sus opiniones personales ante la nueva poesía, en un momento en que el mismo estaba dándole vueltas a su propio ideario estético²⁰. Cuando Peiper escribe: «la poesía española de la última generación no está obligada a adoptar una postura frente a la realidad que la rodea. No tiene necesidad de definir su relación con el medio vital. Su "ideario" no contiene, por eso, ninguna nueva idea común», es evidente que está pensando más en las consecuencias de esta actitud en Polonia, la tierra de los poetas profetas y del compromiso social en literatura, que en otra cosa. Por eso hace tanto hincapié en la independencia de la poesía ultraísta con respecto a los sucesos políticos o históricos de la España de la época.

Tiene especial interés el análisis que hace de la poesía ultraísta. Habla del «culto de la frase» como «rasgo más esencial de esta poesía» en la que se intenta conseguir imágenes que no tengan relación con la realidad a partir de la unión de elementos disímiles. Surgen entonces, sigue, «imágenes con las que no se corresponde nada que sea real y que poseen una fuerza sugestiva irrefutable». Esto lleva a que la composición de los poemas se haga por yuxtaposición y prescindiendo de los nexos. «Las imágenes y los pensamientos desfilan ante nosotros como en la pantalla de una linterna mágica». Señala también la ausencia de rima y un nuevo concepto de ritmo que «está libre de todo tipo de periodicidad». Cómo no recordar ante este análisis los cuatro principios básicos del ultraísmo trazados en *Nosotros* (1921) por Jorge Luis Borges:

1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.
3. Abolición de los trabajos ornamentales, el confeccionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.

Las similitudes de estas ideas con las que Peiper irá desarrollando en la elaboración de su «constructivismo» han sido señaladas por la crítica:

¹⁹ Cf. *Poesía*, n.º 30-32, número monográfico dedicado a Vicente Huidobro, 1989.

²⁰ Él mismo confesó sus intentos en el ya citado Tedy.

desde el análisis ejemplar de Carlos Marrodán al rechazo un tanto confuso de una influencia profunda por parte de María Delaperrière, pasando por el escueto asentimiento de Bogdana Carpenter²¹.

Por último, Peiper señala en todo esto una ventaja y un inconveniente. La ventaja es que la poesía avanza hacia la pureza, prescindiendo de las tres secundarios. La desventaja es que también se abre el campo para los poetas que pretenden pasar sus composiciones hechas de sartas de versos, hasta el punto de que «podríamos cambiar libremente las respectivas partes sin consecuencias importantes para la integridad del poema». Defiende por tanto una especie de organicidad: «Desgraciadamente estos aspectos negativos se notan a menudo en la nueva poesía española», aunque también en otros países, en Polonia, por ejemplo.

Las traducciones de *Nowa Sztuka*

En *Tedy* dice Peiper: «El artículo sobre la nueva poesía española fue el primero en el campo de la literatura que publiqué en Polonia. Fue para mí un pretexto con el que tratar de las cosas que me importaban. Lo escribí en uno de los períodos más tristes de mi vida, durante la depresión que me causó la pérdida de los manuscritos que, un cuarto de hora antes de que saliera el tren que iba a devolverme a Polonia, me privó en la Estación de Viena de los frutos del trabajo de varios años y me sumió en un dolor, ocultado en público, pero tan desgarrante que ya mis intenciones de suicidarme sólo giraban en torno a los detalles... Concebí la poesía española desde mi punto de vista, y de una manera completamente distinta a como lo hicieron sus creadores, de los que, por lo demás, no conocía a ninguno personalmente. Incluso en las traducciones se notan las huellas de mis preferencias, basta con ver, por ejemplo, las supresiones que apliqué a los originales»²².

En efecto, las traducciones de Peiper, a pesar de ser tan fieles que a veces rozan lo filológico, presentan diversos cortes, en los que se han suprimido versos del original. Si hacemos caso al traductor, y no sería de extrañar dada la fuerte personalidad egocéntrica de Peiper, los cortes se deben a conscientes preferencias personales. Y aunque sobre gustos no hay nada escrito, es bien curioso que la única línea suprimida del poema de Borges, la segunda, se corresponda precisamente con una de las más conocidas metáforas que nos dejó el ultraísmo: «el viento es una vara de bambú entre las manos». Por lo demás, Peiper también suprimió en un par de ocasiones palabras sueltas, sin más justificación aparente que la ya expuesta. En uno de esos casos la supresión afecta al significado: así, en el

²¹ Cf. Carlos Marrodán Casas, «Tadeusz Peiper i ultraizm hiszpański», *Współczesność* («Contemporaneidad»), XIII, 122, 1971, p. 3-9; Maria Delaperrière, *Les Avant-Gardes polonaises et la Poésie européenne: étude sur l'imagination poétique*, Paris, Institut d'études slaves, 1991; Bogdana Carpenter, *The Poetic Avant-Garde in Poland 1918-1939*, Seattle & London, 1983.

²² *Op. cit.*, p. 399.

poema de Guillermo de Torre, la «pianola typewriter» del original se transforma en una simple «pianola». Del mismo modo, en las versiones polacas aparecen palabras que en vano buscaríamos en los originales españoles.

Sin embargo, no todas las decisiones de Peiper fueron tan inocuas. En general, el polaco ignoró por completo tanto la puntuación de los originales como su disposición tipográfica, elementos precisamente de primer orden en la vanguardia de la época. En el caso de la traducción de «Noche», de Huidobro, Peiper sólo conservó algunas de las mayúsculas con las que empiezan todos los versos del original, introduciendo de esta forma una división arbitraria del poema en frases, si bien mantuvo la disposición tipográfica primigenia. Un caso más llamativo es el de «Téléphone», que merecería el calificativo de traducción fallida, ya que no consigue reproducir en absoluto la sugestiva disposición tipográfica de la que fue también responsable Juan Gris ni las sugerencias fónicas que resultan de la similitud entre *à l'eau* y *Allo*. Peiper no sólo no intentó encontrar alguna similitud fónica parecida sino que omitió los dos versos que constituyen el meollo lírico del poema:

Deux endroits Deux oreilles
Une route à parcourir

Esta decisión tuvo tres consecuencias: en primer lugar, eliminó la rima visual; en segundo, suprimió el juego singular-plural del original (*une/deux*) y, por último, dañó gravemente la comprensión del escenario poético, ya que desaparece el interlocutor del protagonista lírico —pues el poema simula una conversación telefónica—, introducido precisamente por esos dos versos. Ante esta mutilación, los intentos por imitar la disposición tipográfica de Gris no sirven para salvar nada.

El resto de las traducciones son indudablemente mejores, quizá por no presentar tantas dificultades, aunque no se libran de todo tipo de cambios y mutilaciones. Resumiendo, podríamos decir que las versiones de Peiper son bastante fieles, hasta la meticulosidad, pero, a la vez, bastante libres si las miramos desde el punto de vista de la puntuación, la disposición tipográfica o el ritmo.

Peiper y Huidobro

En la sección «Gente y artistas» de ese mismo n.º 2 de *Nowa sztuka* se da cuenta *Z listu Huidobra* («De una carta de Huidobro»). La redacción de la revista indica que «uno de los colaboradores de nuestra revista, el señor Tadeusz Peiper, recibió una carta de V. Huidobro». De dicha carta se

reproducen, en polaco, las siguientes líneas que ahora retraducimos al español:

La idea básica de mi estética es la del arte puro, alejado de toda realidad que lo anticipe. Partiendo de esta idea es como empecé a trabajar en 1912. Publiqué en revistas americanas varios de estos esbozos estéticos sobre el arte absoluto. En julio de 1916 di en Buenos Aires una conferencia después de la cual se me llama por primera vez «creacionista», debido al hecho de que durante la misma dije: «La primera tarea de un poeta es crear, la segunda, crear, la tercera, crear». Después, el término «creacionismo» se difundió ampliamente y encontró sus adeptos en América, Francia, Inglaterra, Italia y España. Cuando salieron mis obras poéticas y ensayos estéticos, la crítica se dividió en grupos. Unos dijeron que yo era un científico, un filósofo, un biólogo, pero que no llevaba en mí mismo nada de poeta. Otros, por el contrario, sostenían que era un poeta gigantesco y que, como verdadero poeta de nuestra época, poseía un extraordinario cerebro científico, tal y como pasó con los poetas de las remotas épocas teológicas. Un tercer grupo me consideraba un tipo incomprensible o un loco. Uno de esos críticos escribió: «Este pobre joven tiene la manía de considerarse un dios y le da vueltas al mundo en los bolsillos como a un pañuelo»...

Nos encontramos, pues, ante la reproducción de un fragmento de una carta personal de Vicente Huidobro a Tadeusz Peiper que es, a la vez, un testimonio de las relaciones epistolares entre ambos, hasta el momento desconocidas. Entre las tareas en relación con Huidobro que están por hacer y sobre las que ha llamado la atención Jaime Concha destaca la de reunir y editar su correspondencia²³: quizás algún día podamos localizar parte de la correspondencia que tiene relación con el poeta polaco. En todo caso, las relaciones de Huidobro con Peiper, es decir, la posible influencia de las teorías creacionistas en la poética de la vanguardia de Cracovia es un asunto que, como ya hemos señalado, ha hecho correr ríos de tinta, al menos en Polonia, sin que se haya llegado a una conclusión firme.

En todo caso, poco sabemos de las relaciones personales entre ambas cabezas de la vanguardia europea. En el n.º 3 de *Zwrotnica* (1922) podemos leer: «Un famoso poeta extranjero que permanecía en París y escribía en francés se enfadó una vez gravemente conmigo, cuando al estilo de uno de sus ciclos poéticos lo calificué como la forma moderna del simbolismo»²⁴. Todo parece indicar que la alusión se refiere a Huidobro. Por lo demás, según Bohdan Urbankowski, Tadeusz Peiper tradujo, con un tal Piwowar, *Horizon carré*²⁵. Desconocemos de dónde saca el autor polaco esta información.

**Emilio Quintana
y Ewa Palka**

²³ Jaime Concha, Vicente Huidobro, Madrid, Júcar, 1980, p. 242.

²⁴ Tadeusz Peiper, «Metáfora terazniejszności», *Zwrotnica*, 3, 1922.

²⁵ Cf. Bohdan Urbankowski, «Projektant nowej konstytucji» en *Za progiem wyboru* («Tras el umbral de la elección»), Varsovia, 1969, p. 183. Se trata de una conferencia dictada en un seminario sobre Peiper celebrado el 19-XII-1967.

Vuelta

REVISTA MENSUAL

Director: **Octavio Paz**

Subdirector: **Enrique Krauze**

Deseo suscribirme a la revista *Vuelta*
por un año a partir del mes de _____ de 199

Nombre _____

Dirección _____

C. P. _____ Ciudad y estado _____

Cheque o giro postal No.* _____ Banco _____

* a nombre de *Anthropos, Editorial del Hombre*

SUSCRÍBASE

SUSCRIPCIÓN POR UN AÑO: 70 dls.

Distribuidor exclusivo en España:

ANTHROPOS, Editorial del Hombre

Central: Apartado 387, 08190 Sant Cugat del Valles, Barcelona

Tel (93) 674-6006 Fax: (93) 674-1733

Delegación: Calle del norte 23, Bajos, 28015, Madrid

Tel (91) 522-5348 Fax: (91) 521-2323

Editorial Vuelta: Presidente Carranza 210, Coyoacán, 04000, México, D.F.

Teléfonos: 554 89 80 554 56 86 554 95 62 Fax: 658 0074