

NÚMERO 3
ISSUE 3TADEUSZ PEI PER COMO TRADUCTOR DE LA POESÍA ULTRAÍSTA AL POLACO
(1921-1922)

Emilio Quintana y Jorge Mojarro Romero

Emilio Quintana
Instituto Cervantes de Utrecht
Países BajosJorge Mojarro Romero
Instituto Cervantes de Varsovia
Polonia

2009

Tadeusz Peiper (1891-1969)

Tadeusz Peiper (1891-1969), promotor del grupo constructivista Awangarda Krakowska y redactor principal de la revista de nombre ferroviario *Zwrotnica* (1922-1923; 1926-1927) —«cambio de agujas»—, fue uno de los numerosos artistas a los que los avatares de la Gran Guerra acabaron por conducir a España (Quintana, 1995a). Tras pasar tres meses en Pasajes esperando como tantos un pronto fin de la guerra, se trasladó a Madrid donde entró en contacto con la colonia de polacos refugiados, entre los que se encontraban el pintor Władysław Jahl (Jaroslaw, 1886-París, 1953) y el crítico de arte Marian Paszkiewicz (Sambor, ¿-?), ambos vinculados al nacimiento de la primera vanguardia española, el ultraísmo (Bonet, 1996), y que, como Peiper, se vieron obligados a salir de Francia debido a que sus pasaportes austríacos —procedían de la Galicia polaca, entonces bajo dominio del Imperio austrohúngaro— los hacían sospechosos (Quintana, 1995b).

Poco se sabe de la estancia española de Tadeusz Peiper, más allá de sus colaboraciones en la prensa diaria y las frecuentes visitas al Ateneo, ya que el propio poeta polaco se encargó de ocultarlo y tergiversarlo (Lentas, 2008). Sin embargo, el interés por desentrañar el misterio del «caso Peiper» sigue vivo entre un reducido grupo de investigadores españoles y polacos.

«Océano» (junio 1921)

Tras su vuelta a Polonia, pasando previamente por Viena, Peiper entra en contacto con los grupos literarios más innovadores del país: formistas y futuristas. Dentro de este ambiente, se preocupó por dar a conocer los poemas del movimiento ultraísta, primera vanguardia española, que paralelamente se estaba desarrollando en Madrid.

Peiper actuó como una especie de cabeza de puente entre ambos países. Su nombre aparece como corresponsal en Polonia de la revista *Ultra* a partir del número 10 (10 mayo 1921) junto con la dirección de su domicilio privado: Jagiellońska, 5, Cracovia.

Apenas unas semanas después de su vuelta, aparece su primera publicación en Polonia: la traducción del poema del Humberto Rivas «Océano», en la revista *Formiści* de Cracovia (fig. 1). (1) *Formiści*, órgano del movimiento formista cracoviano, había dedicado en dicho número buena parte de su espacio a compilar una breve antología de la poesía europea de vanguardia, bajo el rótulo de «Z najmłodszej poezji» («De la poesía más nueva»). Los formistas le daban así un repaso a la vanguardia europea del momento mediante la selección y traducción de poemas de Apollinaire, Arp, Ribemont-Dessaignes, Palazzeschi, Goll, o los rusos Mayakovski y Jlébnikov. Los versos de Rivas aparecen bajo la rúbrica «De la poesía española más joven», y *Ultra* se hará eco de ella erróneamente, al hablar en plural de «poemas ultraístas traducidos de una manera maravillosa por D. Tadeo Peiper» (*Ultra*, 1993).

Fig. 1 (ampliable)

Fig. 2 (ampliable)

OCEAN.

Miedziane metropolje
unoszą się ponad morzami
Ocean
okno
otwarte dla wszystkich wiatrów.
Od czasu do czasu
w oddali
drzewo krajobrazu
który utwierdza
w zatoce nieruchomej
kótwinie swoje korzenie.
Odległe wybrzeże
opasało się pasem mchów
a białe domy
polatują jak mewy.
Ku błędnej wyspie z drzewa
pochyliło się skrzydło zranionego ptaka
Wszystkie chmury
napelniają swe gąbki
oddechem kominów
a syreny
dziurawią kryształ mgły.
Rojce nadziei podróżujących
kołyszą się wśród fal
a chorągiewka steru
unosi się ponad ścieżkami straconemi
Śpiąca kotwica
nie wie
w którym porcie przerwie sen swój
Ziemia
ziemia, w oddali
jest nowym morzem bez granic.

Tłumaczył z hiszpańskiego: Tadeusz P.



NORAH BORGES (Madryt). DRZEWO TY.

[Z najmlodszej poezji francuskiej]

GUILLAUME APOLLINAIRE¹⁾.

TYTOŃ ZA DWA SOUS.

Haj panie trafikancie moja tytonierka prótna
Włóż tytoniu za dwa sous sie dobrego
Pogoda piękna i kiesa nie prótna
Panowie z miastą zjedzą dobry obiad
Oliwki dojrzewają i slychac jest wszędzie
Spiew dziecięcy w olbrzymim gaju precyzyjnych.
I błękit nieba i ciepły wiatr — pragnę
Lecz jestem stary i sam siebie pytam
Czy zobaczę robaczek w świątecznych noce
Haj panie trafikancie bierz swoje dwa sous
Dziękuję dziękuję pięknie panie trafikancie.
Mam dobry tytoń — acha
w mojej tytonierce
Ja mam dobry tytoń
A ty go nie masz — acha
1890
Wszystkie kobiety od 45 do 60 lat
wspominają sobie że kochały p. Capoul
A. Lafontu i innych. P. Capoul

Tłum. T. C.

1) Podaję tłumaczenia z najnowszej poezji francuskiej nie umieszczając na razie, z powodów braku miejsca, żadnych cytowań z literatury francuskiej. — Madryt jest w Madrycie w najbliższych czasach w Paryżu.

Fig. 3 (ampliabile)

Fig. 4 (ampliabile)

VLTRA
CLARIDAD SOLITARIA
(La ventana oscura)

La ventana abre
El cielo azul sobre los tejados
La brisa que entra y sale
El bicano con rosas nuevas
siempre y olvidado

Al entrar
sorprende al sol que sonríe
dentro de la alcoba desierta

Se quedó la alegría
de los que se marcharon

El fígamo me indica
que está solo en su lecho

El espejo aguarda los malos
que todavía no han venido

Los muebles saben el secreto
de las amadas desnudas

El sol no rató ya sobre la alfombra

Lentamente
se ha subido a mi lecho

Se irá
después que todo lo haya visto
Cielo blanco
que se entró en casa ajena
por la ventana sonriente

Pende del techo la lámpara apagada

Rafael LASSO DE LA VEGA
(Del libro *Calvario de glassos*). — 1917

POEMA
de Humberto Rivas

Hicero
Alguna vez fuiste
te
mi compañero

Hicero hermano
sé hoy también mi compañero

¡Ah! ser forjado
por el martillo del espíritu
después de haber pasado por
la purificación del fuego

JAIMÉ IBARRA

OCEANO
de Jorge Luis Borges
que ha escrito
la rima de los conquistadores

Las medusas de acero
flotan en todas las mareas

El océano
una ventana
abierta a todos los vientos

De vez en cuando
a la lejor
la aboladura de un paisaje
que afirma tenazmente
en la bahía inodvil
sus raíces ancladas

La playa distante se ha ceñido
se ciñendo de algas
y los caseríos blancos
vuelan como gaviotas

Sobre un errante isleto de madera
se inclina el ala de un pájaro herido

Todas las nubes
Resan sus esponjas
en el aliento de las chimeneas
agujeraron el cristal
esmerilado de la bruma

En el espacio colide
un topel de palabras remotas
y las ciudades dispersas
saltan encima de los trasatlánticos

La estela que deja el navio
está surcada
de palomas mensajeras

De noche
los salvavidas
son para las cañerías naufragas

Enjambres de esperanzas viajeros
vacilan entre las ondas
y la vela del limón
voltea sobre los senderos perdidos

El áncora dormida
no sabe
en qué puerto corará su sueño

Tierra
La tierra en la lejania
es otro mar sin límites

HUMBERTO RIVAS

Los ultraristas, que rebuimos las
promiscuaciones de catálogos,
solo otorgamos nuestra amistad,
entre la farsa circundante, a los
humoristas e individualistas.

Desorientar al público y despla-
tar a los profesionales retardar-
rios es, a más de una venganza
lícita, motivo para que los ultra-
ristas se encuentren a sí mismos.

VLTRA
INTERIOR
Los espejos se desmoronan
en el vientre de tu madre

Mientras la hora
duerme sobre la lámpara
La paz del hogar
te cede en licada de plumas

Y del reloj
se van desprendiendo los minutos
como gotas de miel

En hora de dormir
Al apagar la luz
el cuarto se cierra como un libro

J. RIVAS PANEDAS

CIERTAS MÁXIMAS
DE LA MUNTA PRIVATA
DE LA P. O.

Que se abandone el galo por la uña, la uña
por la gamba, la gamba por Galipote y la tie-
rra por el mazo

¡Qué! es el galo que no se abraza galano en
presencia de sus alas?

Los que miran más arriba de ellas, sus alim-
bre públicas.

El vicario es el compañero del fango que que-
re los buecos, pero qué apaga el lucido.
(¿Qué más allá que el galo de la uña?)

Cuando un perro habla insistentemente a la
leña, ¿qué podrá: la leña o el perro?

El mazo de Galipote, ¿tiene voluntad de
su compañero.

Miles palabras de la leña, ¿qué podrá re-
prenderlas sus leñeros?

AGUSTO D'ITALIA

PUZZLE

Saliente entre el pastizano
múltiples los niños nacidos
El pensamiento antiguo
que cuando las calles se alumbra
Los ruidos de las
respiran lentamente por sus alas vitales
Que nada de muchos apnea
La línea vertical griega.

Señoridad Imperio Cuatrecasillas
Sergio la Superintendencia apostólica
Bellas memorables películas
Miles palabras de la leña, ¿qué podrá re-
prenderlas sus leñeros

Los ruidos de las
respiran lentamente por sus alas vitales
Que nada de muchos apnea
La línea vertical griega.

Señoridad Imperio Cuatrecasillas
Sergio la Superintendencia apostólica
Bellas memorables películas
Miles palabras de la leña, ¿qué podrá re-
prenderlas sus leñeros

Para poner la barra atómica y las otras más significativas de este libro, lee
LA VIE SES LETRES
Divulgado por Humberto Rivas y Mónica Spitz
Vertido de antología internacional de Panspacia.

Contra los mejores escritores, los más originales, los más nuevos.
Escritura a solo almas, 10 francos franceses.

Comité: 20, rue de Charonne (Paris-Montparnasse).

Apartir de este mes se publicará de 100 ejemplares por número, gran formato (28 x 18), un
recomendado precio original y reproducción de diez de los mejores artículos de este libro.
Replica general: Jacques Panspacia y Sra. Edith, 15, rue de Valenciennes, París.

GUILLERMO DE TORRES

La traducción de Peiper pretende ser fiel al original, incluso literal, pero no lo logra. No es descabellado pensar que este hecho se deba en parte a carencias del propio Peiper en cuanto a su conocimiento del español. Como cuando traduce «errante» como *błędnej* («erróneo») —error que repetirá al año siguiente en una traducción de Borges, como veremos— o cuando traduce «arboladura» —con todas las implicaciones marítimas que la palabra conlleva, relacionadas con el océano— como *drzewo* («árbol») (v. 8). Pero ¿por qué traducir «caserío» como *dom* («casa») (v. 14)? Más lógica parece la supresión de adjetivos y adverbios como «tenazmente» (v. 9), «unánime» (v. 21) o «esmerilada» (v. 22), ya que desde un punto de vista creacionista se trata de palabras prescindibles, cuya eliminación decantaría aún más la pureza poética de la composición.

La dimensión espacial del poema de Rivas, que, tratando de establecer una afinidad con el título, se extendía por toda la página formando dos columnas, se mantiene con bastante dignidad en la versión de *Formiści*, a pesar del formato reducido de la página (figs. 1 y 3). Sin embargo, el contenido se ve recortado drásticamente: faltan diez versos del original en los que se acumulan metáforas muy visuales pero cuya carencia el lector polaco no echa de menos para acceder a su comprensión. Y es que, si pasamos por alto errores y descuidos, es posible afirmar que «Ocean» es un magnífico poema polaco de Tadeusz Peiper basado en un poema ultraísta de Humberto Rivas. Da la impresión de que el traductor estaba más interesado en escribir un buen poema en polaco a partir de un poema previo que en otra cosa.

¿Por qué elige Peiper «Océano» de Humberto Rivas, y no un poema de otros poetas más notables de la revista, a su disposición tanto en ese como en otros números de *Ultra*: Gerardo Diego, Rafael Lasso de la Vega, Guillermo de Torre...? Sin descartar que se tratara de un favor literario al director en la sombra de la revista madrileña (2) y amigo de su compatriota Jahl, hay que reconocer la representatividad del poema como ejemplo acabado de la estética ultraísta.

Antología de *Nowa Sztuka* (febrero 1922)

En uno de los últimos números de *Ultra* se da cuenta de la recepción del número 7 (sic) de la revista varsovia Skamander, en el que se anuncia «la publicación de una antología ultraísta». El proyecto de antología de poesía española actual a cargo de Tadeusz Peiper se anunció efectivamente en *Skamander*, pero no en el número 7, sino en el número doble 14-15 (noviembre-diciembre 1921, p. 489):(3)

w dziale przekładów — tłumaczenia Tadeusza Peipera z współczesnej poezji hiszpańskiej
(Wincenty Huidobro, Pedro Garfias, Rafael Lasso de la Vega, Tomas Luque, J. Rivas Panedas, Luis Borges, Ernesto Lopez Parra, Humberto Rivas)

en la sección de traducción: traducciones de Tadeusz Peiper de poesía española actual
(...)

Sin embargo, la antología nunca vio la luz en la revista de los escamandritas de Varsovia, sino que acabaría publicándose en *Nowa Sztuka*. Como cuenta el propio Peiper: «En cuanto *Nowa Sztuka* dio las primeras señales de vida, retiré el manuscrito de *Skamander* y se lo di a Stern». Las razones de este cambio las explicó el propio Peiper en *Tędy* (Peiper, 1930) y tienen relación con su posición entre los diversos grupos literarios polacos de la época y a su negativa a considerar a los escamandritas como espíritus innovadores, dentro de un proceso que lo llevará a fundar poco después su propia revista: *Zwrotnica* (Cracovia, mayo 1922).

Por tanto, unos meses antes de independizarse y convertirse en la cabeza del grupo «Awangarda Krakowska», Peiper publica en el número 2 de *Nowa sztuka* (febrero 1922) un artículo titulado «Nowa poezja hiszpańska» («Nueva poesía española» pp. 5-7) que va seguido de la traducción de diez poemas, pertenecientes todos al grupo ultraísta de Madrid y a su mentor Vicente Huidobro. De la lista de *Skamander* se han caído Tomás Luque y Pedro Garfias. Estos son los poemas traducidos, con la referencia donde se publicaron originalmente:(4)

- «Noc», «Deszcz» y «Telefon», de Vincente (sic) Huidobro. «Téléphone» y «Pluie» pertenecen a *Horizon carré* (París, Paul Birault, 1917); «Noche» a *Poemas árticos* (Madrid, Pueyo, agosto 1918).
- «Dale» («Lejanías», *Ultra*, núm. 2, 10 febrero 1921) y «Moje kroki» («Mis pasos», *Ultra*, núm. 6, 30 marzo 1921), de Juan (sic) Rivas Panedas.
- «Ja i ty wśród nocy» («Tú y yo en la noche», *Ultra*, núm. 2, 10 febrero 1921), de Humberto Rivas.
- «Puzzle», de Guillermo de Torre (*Ultra*, núm. 5, 17 marzo 1921)
- «Bordel» («Burdel», de Ernesto López Parra, *Ultra*, núm. 6, 30 marzo 1921. Apareció junto a «Verbena», bajo el rótulo de *Poemas urbanos*).
- «Poranek» («Mañana», de Luis (sic) Borges, *Ultra*, núm. 1, 21 enero 1921)
- «Clown» («Train-train», de Rafael Lasso de la Vega, *Ultra*, núm. 1, 21 enero 1921)

Los poemas se publican precedidos de un artículo titulado «Nowa poezja hiszpańska» («Nueva poesía española»), que traducimos en apéndice (véase *infra*). La intención de su autor parece ser doble: por un lado, la de presentar los rasgos característicos de la poesía ultraísta pero también, y muy fundamentalmente, la de exponer, aprovechando la ocasión, sus opiniones personales ante la nueva poesía, en un momento en que él mismo estaba dándole vueltas a su propio ideario estético. 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 una actitud en cuanto a las circunstancias. 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 del mesianismo literario, los poetas profetas y el compromiso social en literatura, que en otra cosa. De ahí que haga tanto hincapié en la independencia de la poesía ultraísta con respecto a los sucesos políticos o históricos de la España de la época.

Al tratar de la poesía ultraísta, destaca el «culto de la frase» como su «rasgo más esencial», con la idea de conseguir imágenes que no tengan relación con la realidad a partir de la unión de elementos disímiles. Surgen entonces, dice, «imágenes con las que no se corresponde nada que sea real y que poseen una fuerza de sugestión irrefutable». Esto

lleva a que la composición de los poemas se haga por yuxtaposición y prescindiendo de los nexos o enlaces. «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 confeccionismo, 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: desde el análisis ejemplar de Carlos Marrodán (1971) al rechazo un tanto confuso de una influencia profunda por parte de Maria Delaperrière (1991) pasando por el escueto asentimiento de Bogdana Carpenter (1983).

Por último, Peiper señala en todo esto una ventaja y un inconveniente. La ventaja es que la poesía avanza hacia la pureza, prescindiendo de lastres secundarios. La desventaja es que también se abre el campo para los poetas que pretenden pasar sus composiciones hechas de sartas de versos y su incapacidad, 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».

En *Tędy* (1930) Peiper dedicará unas líneas a las traducciones de *Nowa Sztuka*:

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.

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. En «Moje kroki» («Mis pasos») de J. Rivas Panedas, por ejemplo, elimina los versos 3 y 4:

¿Quién ha llamado familiar
al paisaje sin habla?

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, llama la atención 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 poema de Guillermo de Torre, la «pianola typewriter» del original se transforma en una simple «pianola», con lo que la sugerente imagen múltiple desaparece.

Está claro que no todas las decisiones de Peiper fueron inocuas; al contrario, en varias ocasiones tienen consecuencias significativas. En general, el polaco ignoró por completo tanto la puntuación, cursivas o dedicatorias de los originales como su disposición tipográfica: elementos de primer orden en la poesía de vanguardia de la época. En el caso de la traducción de «Noche» de Vicente Huidobro —por lo demás, muy cuidadosa— 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 la sugestiva disposición tipográfica, de la que fue también responsable Juan Gris (Costa, 1989), ni las sugerencias fónicas que resultan de la similitud entre «à l'eau» y «Allô». Peiper no sólo no intentó encontrar una similitud fónica parecida sino que cortó por lo sano y omitió los dos versos que constituyen el meollo lírico del poema:

DEUX ENDROITS

DEUX OREILLES

Une route longue 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 entre dos personas—, introducido precisamente por esos dos versos. Ante esta mutilación, los intentos por imitar la disposición tipográfica de Gris no sirven para mucho. (5)

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. Incluso de errores, como cuando en «Poranek» de Jorge Luis Borges vuelve a reincidir en la traducción de «errantes» por *blednej* («erróneos»). O como cuando en «Ja i ty wsród nocy» de Humberto Rivas yerra en el primer verso traduciendo «Nuestro esquiife parado» por «Ozdobiona nasza lódz» («Nuestra barquita decorada»). Por cierto, que en este poema de Rivas el traductor hace algo que casi nunca repite: añade en el segundo verso un adverbio, *plynie* («fluidamente»), en abierta contradicción con la lógica supresión purista de calificativos prescindibles que hemos señalado más arriba, al referirnos a «Océano», pero aportando a la versión polaca una mayor musicalidad.

Hay ciertas constantes que se repiten: el traductor elimina deliberadamente los versos que no le gustan —especialmente si son humorísticos o irónicos—, o que no le sirven para la idea purista de la nueva poesía española que trata de ilustrar y hacia la que su propia poesía se iba decantando. Peiper rebaja por tanto el componente dadá o futurista del ultraísmo, poniendo el foco en la imagen de origen creacionista. El ejemplo más claro es la rehechura —mejor que traducción— del poema dadaísta de Lasso de la Vega, del que suprime todo verso que haga referencia a la multiplicidad y al caos para convertirlo en un desencajado poema ultraísta en el que el payaso se erige como personaje principal de la versión polaca; en efecto, el título «Train-train» del original se ha transformado ahora en «Clown». Del mismo modo, los excesos neologistas, tecnicistas y extranjerizantes de Guillermo de Torre son recortados drásticamente para evitar semejanzas con el futurismo.

Sin embargo, en «Lluvia» de Vicente Huidobro, Peiper traduce erróneamente la palabra «linterna» por *latarnia*, que significa «faro» en polaco, dando al traste así con una de las características más importantes de la poética del creacionismo: la capacidad de metamorfosar la realidad (Costa, 1984). ¿A qué se debe este golpe a uno de los fundamentos del universo creacionista del chileno? ¿A un error de comprensión idiomática o a una decisión consciente? Además, elimina dos versos: «Soleil montagnard / Ce matin est plus tard que d'habitude».

En «Dale» de J. Rivas Panedas tampoco se respeta la disposición tipográfica primigenia, reduciendo la complejidad visual del original a cuatro versos lineales, acabando de un plumazo con el sugerente efecto gráfico del primer verso, que debería aparecer dividido en tres partes formando los peldaños de una escalera:

El pastor
apacienta
las lejanías

«Bordel» de Ernesto López Parra parece que es el poema que le supone menos problemas de traducción. La versión es bastante literal, con el añadido de un innecesario *tutejsze* («de aquí») en el sexto verso.

Ya hemos señalado la incomprensible supresión en «Poranek» («Mañana»), de Jorge Luis Borges —¿no le halló el sentido, no visualizó la imagen?— de una de las imágenes más sugerentes que nos dejó el movimiento ultraísta, entre china y unamuniana. En esta traducción, Peiper intenta de nuevo racionalizar lo ilógico para reforzar las cualidades constructivistas del poema, en una operación que concuerda perfectamente con la estructura sintáctica de la lengua polaca pero que no da cuenta de la sutil humanización creacionista contenida en la imagen original borgiana: «Las banderas cantaron sus colores» pasa a ser en polaco «Chorągwie zaśpiewały pieśń swoich kolorów» («Las banderas cantaron la canción de sus colores»). En cuanto al último verso, el destrozo es evidente: «La mañana viene a posarse fresca en mi espalda» pasa a un ramplón «Świeży poranek kładzie się na moje barki.» («La fresca mañana se tiende sobre mis hombros»). Ante esto, la supresión de la dedicatoria al gris bohemio Antonio M. Cubero carece de importancia.

APÉNDICES

I. Traducción de «Océano» de Humberto Rivas, por Tadeusz Peiper

Océano
Humberto Rivas
A Jorge-Luis Borges
que ha surcado
la ruta de los conquistadores

Las metrópolis de acero
flotan en todos los mares
El océano
una ventana
abierta a todos los vientos

De vez en cuando
a lo lejos
la arboleda de un paisaje
que afirma tenazmente
en la bahía inmóvil
sus raíces ancladas

La playa distante se ha ceñido
su cinturón de algas
y los caseríos blancos
vuelan como gaviotas

Sobre un errante islote de madera
se inclina el ala de un pájaro herido

Todas las nubes
llenan sus esponjas
en el aliento de las chimeneas
y las sirenas unánimes
agujerean el cristal
esmerilado de la bruma

En el espacio coincide
un tropel de palabras remotas
y las ciudades dispersas
saltan encima de los trasatlánticos

La estela que deja el navío
está surcada
de palomas mensajeras

De noche
los salvavidas
son para las estrellas náufragas

Enjambres de esperanzas viajeras
vacilan entre las ondas
y la veleta del timón
voltea sobre los senderos perdidos

El áncora dormida
no sabe
en qué puerto cortará su sueño

Tierra
La tierra en la lejanía
es otro mar sin límites

Ocean
Humberto Rivas

Miedziane metropolje
Unoszą się ponad morzami
Ocean
okno
okwarte dla wszystkich wiatrów.

Od czasu do czasu
w oddali
drzewo krajobrazu
który utwierdza
w zatoce nieruchomej
kotwiczne swoje korzenie.

Odległe wybrzeże
opasało się pasem mchów
a białe domy
polatują jak mewy.

Ku błędnej wyspie z drzewa
 pochyliło się skrzydło zranionego ptaka
 Wszystkie chmury
 napelniają swe gąbki
 oddechem kominów
 a syreny
 dziurawią kryształ mgły.

Roje nadziei podróżujących
 kolyszą się wśród fal
 a chorągiewka steru
 unosí się ponad ścieżkami straconemi

Śpiąca kotwica
 nie wie
 w którym porcie przerwie sen swój

Ziemia
 ziemia w oddali
 jest nowem morzem bez granic.

II. «Nueva poesía española», por Tadeusz Peiper

«Nowa poezja hiszpańska», *Nowa Sztuka*, 2 (febrero 1922), pp. 5-7.

Ningún hecho político de importancia nacional ha bautizado al más joven movimiento poético de España. Ninguna fecha histórica lo ha acogido en su cuna. La generación literaria anterior creció bajo los crespones negros del año, memorable para el país, en que los herederos de Carlos V perdieron la última de sus extensas posesiones ultramarinas. La conmoción que dicha pérdida causó en toda la nación vertió sus espasmos también sobre la literatura de entonces. Desde entonces no ha pasado en España nada que pueda ser considerado un terremoto nacional. La poesía española más joven no contempla detrás de sí ningún acontecimiento común que alumine su pensamiento ni subyuga su conciencia. Ningún hecho político traspasa en ella su plasma, no le hace de niñera ninguna fecha histórica.

El resultado: 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 una actitud en cuanto a las circunstancias. Su ideario no contiene por eso ninguna nueva idea común. No lucha contra el pasado de la nación y no lucha por el futuro del mundo. No precipita nada a las criptas de la muerte, nadie es arrastrado por los pelos hacia los caminos del porvenir. Se sirve muy a menudo de temas de museo. Y ante los desgarradores temas extraídos de las entrañas de la vida actual adopta la postura de un observador pasivo. La tierra no se conmueve, no se apaga el sol.

Proclama, sin embargo, su pertenencia al movimiento europeo general de la «vanguardia» literaria. Incluso se ha dado el muy extremista nombre de «ultraísmo». Y son ciertamente extremistas. Sólo que sus esfuerzos revolucionarios están encerrados en los límites de las preocupaciones literarias. Han metido sus explosivos bajo los fundamentos de la vieja literatura y, sin preocuparse por una vida nueva, se preocupan por una nueva forma de escribir. Y a esa labor de renovar y perfeccionar la tarea de escribir se han dedicado con devoción absoluta, con ese cuidado monjil que probablemente solo podamos encontrar en tal grado en Francia. A este ambicioso camino de honestidad en cuanto al arte propio, lo ha llevado un conocido poeta suramericano, Vicente Huidobro. Caprichoso y trabajador calígrafo de la lengua, supo él imponer al recién nacido movimiento poético de España una preocupación loable por los valores puramente literarios de la poesía. Lo que Huidobro empezó, el talento de la razón lo llevó a cabo. De este modo, la más joven poesía española consiguió en un breve período de tiempo ascender al nivel de una nueva belleza literaria, todavía no alcanzada por movimientos poéticos de otros países.

El culto de la frase es el rasgo más esencial de esta poesía. Todo conduce a saturar la frase con literatura en su grado más alto.

Por eso la frase consigue una amplia autonomía en cuanto a la realidad. Le importa ella misma, no la realidad. Le importan los valores interiores de la materia verbal, no la conformidad con la realidad. En un caso así no se puede hablar de la descripción de un «objeto», no importa que dicho objeto sea uno u otro metro cuadrado del mundo exterior, uno u otro pliegue del alma. Y el símbolo, cuidando sobre todo sus valores lingüísticos, a menudo ni siquiera concibe el objeto ni lo define claramente. Más de una vez la frase rompe por completo con el mundo real. Surgen entonces imágenes con las que no se corresponde nada que sea real y que poseen una fuerza sugestiva irrefutable. Cosas que aparentemente no se pueden juntar, aquí se juntan en unas nuevas, imprevistas e hipnotizadoras realidades. Las distancias desaparecen, los pesos se hacen imponderables, el tiempo se detiene durante unos instantes. De este modo surge una nueva realidad -realidad literaria, autógena y autónoma, en que todo lo que exija la vida de la palabra es posible.

El culto de la frase se nota también en la composición de los poemas. Las composiciones de la nueva poesía española están construídas casi exclusivamente a base de yuxtaposiciones. Las frases se ponen una al lado de otra. Sin enlaces, sin pasos. Existe entre ellas solamente el puente de la idea general. Las imágenes y

los pensamientos desfilan delante de nosotros como en la pantalla de una linterna mágica: imagen, pausa, imagen, pausa. Falta de continuidad. Casi completa ausencia de conjunción. Las frases están puestas paralelamente una a otra. Frase al lado de frase, frase al lado de frase.

A esta característica desarticulación de los poemas, a esta ruptura en piezas, le corresponde un tratamiento especial del elemento musical. El ritmo y la rima son eslabones más fáciles de fijar dentro de una composición poética, son el esqueleto de su integridad. La nueva poesía española carece completamente de rima, y el ritmo está libre de todo tipo de periodicidad. El fraseo musical de cada frase vive aquí más que nada su vida propia. No le importa la relación con el resto de la línea musical del poema y no sufre en favor de dicho resto ninguna limitación de libertad. Cada motivo rítmico mece el contenido notional de la frase bajo la cual fluye, y eso es todo. No se extiende más, no fluye hacia el resto del poema.

Esta desarticulación ideológica y musical tiene su ventaja y su desventaja.

Ventaja: posibilidad de limitar el poema únicamente a cuestiones importantes, posibilidad de excluir todo lo que sea secundario. Esos «eslabones», «pasos», en las composiciones poéticas, muy a menudo sólo llenan huecos irrelevantes entre las partes importantes del poema. Son algo añadido, innecesario. Cuando no se construyen pasos entre las frases, cuando se permite a las respectivas frases caer abruptamente hacia abajo y actuar con la plenitud de sus contornos marcados, entonces en el poema no hay sitio para nada no esencial. Tales poemas poseen un extraño encanto. Hay en ellos una concentración única en su estilo, un peso genérico especial, una densidad sólida.

Desventaja: existencia de un amplio campo para la libertad. La desarticulación del poema puede ser algo que facilite la creación y, en vez de ser un impulso para consolidar una disciplina creativa, puede degenerar en una cómoda manera de agrupar caóticamente las frases. En este caso, a una composición poética la amenaza una pérdida de unidad orgánica. Ocurre fácilmente que las frases se arreglan una al lado de la otra no sólo sin enlaces sino también sin una unión interior. Ni siquiera la sucesión de las frases que se siguen tiene a veces un marco de necesidad. Podríamos cambiar libremente las respectivas partes sin consecuencias importantes para la integridad del poema. Desgraciadamente estos aspectos negativos se notan a menudo en la nueva poesía española. También en la nueva poesía de otros países. En la nuestra también.

III. Antología de poesía ultraísta española en traducción de Tadeusz Peiper en la revista *Nowa Sztuka* (febrero 1922)

Noche

Vicente Huidobro

Sobre la nieve se oye resbalar la noche
La canción caía de los árboles
Y tras la niebla daban voces

De una mirada encendí mi cigarro

Cada vez que abro los labios
Inundo de nubes el vacío

En el puerto

Los mástiles están llenos de nidos

Y el viento
gime entre las alas de los pájaros

LAS OLAS MECEN EL NAVÍO MUERTO

Yo en la orilla silbando
Miro la estrella que humea entre mis dedos

Noc

Vincente [sic] Huidobro

Słysząc jak noc ślizga się po śniegu

Pieśń opadała z drzew
a poza mgłą ktoś krzyczał

Zapaliłem cygaro jakimś spotkanym spojrzeniem

Ilekróć otworzę wargi
zalewam chmurami próżnie
w porcie

maszty obwieszono są gniazdami
i wiatr
jęczy wśród skrzydeł ptaków

Fale kołyszą martwy okręt

Ja gwizdząc na brzegu
patrzę w gwiazdę która dymi między moimi
palcami.

Pluie

Vicente Huidobro

A Pierre Reverdy

UN BRAS INCONNUE
a levé le soleil
parmi la pluie

Soleil montagnard
Ce matin est plus tard que d'habitude
Une cloche a lancé à l'eau

Deszc

Vincente [sic] Huidobro

Nieznane ramie
wyniosło słońce
z pośród deszczu
Dzwon zepchnął w wodę
wszystkie godziny dnia

toutes les heures
Mais nous sortirons le soir
chercher l'aventure
MOURIR
A CHAQUE COIN

La lanterne sourde
éclaire
ma vain vide
Où il n'y a que

4
DOIGTS

Téléphone
Vicente Huidobro

FILS TELEPHONIQUES
CHEMIN DES MOTS

Et dans la nuit
Violon de la lune
UNE VOIX

Une montagne
s'est levée devant moi
Ce qui attend derrière
cherche son chemin

DEUX ENDROITS
DEUX OREILLES

Une route longue à parcourir

Paroles
le long de ton cheveu
Une est tombée à l'eau

ALLO
ALLO

Lejanías
José Rivas Panedas

El pastor
apacienta
las lejanías

Mi boca ha hablado todo el arco-iris

Duermen sobre tus ojos
Silbidos de locomotivas

El crepúsculo peina los rayos de sol

Mis pasos
J. Rivas Panedas

Mis pasos se distancian
hacia la ciudad como palabras pronunciadas

¿Quién ha llamado familiar
al paisaje sin habla?

Soy el acorde extraviado que se ha oído
y en vano busca en el aire su nido

Pero entre las ramas clamatorias

Lecz wieczorem wyjdziemy
szukać przygód
umierać
na każdym rogu ulicy

Głucha latarnia
oświetla
moją rękę pustą
w której nie ma więcej niż
4
palców

Telefon
Vincente [sic] Huidobro

Druty telefoniczne
droga słów

a wśród nocy
skrzypce księżycy
Jakiś głos

Jakaś góra
wzniósła się przede mną
Coś co czeka po drugiej stronie
szuka swojej drogi

Słowa
Jedno słowo wzdłuż swojego włosa
stoczyło się w wodę
Halo

Halo

Dale
Juan [sic] Rivas Panedas

Pasterz pasie dale
Moje usta wypowiedziały całą teczę
Na twoich oczach śpią gwizdy lokomotyw
Zmierzch czesze promienie słońca

Moje kroki
Juan [sic] Rivas Panedas

Kroki moje jak słowa wypowiedziane
Zwracają się ku miastu
Jestem zabląkanym akordem który się słyszało
i który na próżno szuka swojego gniazda
Lecz między gałęziami błagającymi
Dzień prześlizguje się jak piaseczka
A ja idę idę idę
dniami mojego życia

el día resbala como una caricia

Y yo ando
 ando
 ante el paisaje
enfermo de los días de mi vida!

Tú y yo en la noche
Humberto Rivas

Nuestro esquife parado
navega con las velas del ensueño

Sobre la tersa espuma
flota el temblor desnudo de tu cuerpo

Una espada de luz corta la noche
y se rompe en los vidrios empañados

El silencio despierta
solo tú y yo oímos el canto luminoso

Y una llama crepita
entre los paréntesis de tus ojos

Puzzle
Guillermo de Torre

Saltando entre el pentágrama
multiplico los cables oceánicos
El prestidigitador miriápodo
nos esconde las calles en el sombrero
Los rascacielos móviles
respiran luminosamente por sus ojos eléctricos
Gran saldo de noches ajadas
La risa ventilador giróvago
Sonoridad Impetus Gesticulaciones
Surge la hiperrealidad noviespacial
Bellas anamórfosis pictóricas
Nubes cuidado con las canciones aviónicas
Los periscopios rasgan
los espejos horizontales del mar
Perspectivas sinópticas-líricas geometrías
El horizonte arroja el programa del día
Las horas danzan un rag-time
al ritmo de mi pianola typewriter
Escuchad la hora 25
Diariamente estreno la vida pleamar
Próxima inauguración
En nuestro plano novimorfo
todo se va a descontorsionar

Burdel
Ernesto López Parra

El chal de la pobreza
cuelga sobre los hombros de la estancia
Desarmonía del amor
Entre la sombra reluciente
resbalan las arañas del hastío
Los muros *filman* el nocturno desfile
En el rojo sofá del gabinete

Ja i ty wśród nocy
Humberto Rivas

Ozdobiona nasza łódź
płynie wiedziona żaglami Marzenia

Na lśniącej pianie
unosi się nagie drzenie twojego ciała

Miecz światła rozcina noc
i łamie się na ciemnych szybach

Milczenie budzi się
w rozpalonym zworniku twoich warg

Śpiew świetlany naszych niemych dusz
słyszymy tylko ja i ty

I jakiś płomień chrzęści
między nawiasami twoich oczu

Puzzle
Guillermo de Torre

Skacząc wśród pentagramu
pomnażam kable oceaniczne
Stunożny kuglarz
skrywa nam ulicę w swoim kapeluszu
Ruchome drapacze nieba
oddychają swoimi elektrycznymi oczyma
Wielkie saldo nocy
Śmiech jak wentylator obłądnie krążący
Dźwięczność Impet Gestykulacje
Hyperrzeczywistość dziewięciowymiarowa
Chmury baczcie na pieśni awioniczne
Godziny tańczą rag-time
w takt mojej pianoli
Słuchajcie godziny 25
codziennie dają premiere przyływu fal życia
Na naszej scenie dziewięciokształtnej
Wszystko się rozkurcza

Bordel
Ernesto López Parra

Szał ubóstwa
leży na barkach izby
Rozdźwięk miłości
Wśród połyskliwego cienia
prześlizgują się pająki wstrętu
Mury filmują tutejsze przemarsze nocne
Na czerwonej sofie gabinetu

Nuestro Señor el Diablo
rompe el azul inaccesible
de la niebla que envuelve la orfandad de las almas

Pan Nasz Djabeł
rozdziara niedostępny błękit mgły
która osłania sieroctwo dusz

Mañana
Jorge Luis Borges

A Antonio M. Cubero

Las banderas cantaron sus colores
y el viento es una vara de bambú entre las manos
El mundo crece como un árbol claro
Ebrio como una hélice
el sol toca la diana sobre las azoteas
el sol con sus espuelas desgarrar los espejos
Como un naipe mi sombra
ha caído de bruces sobre la carretera
Arriba el cielo vuela
y lo surcan los pájaros como noches errantes
La mañana viene a posarse fresca en mi espalda

Poranek
Luis Borges [sic]

Choraǵwie zaśpiewały pieśń swoich kolorów
Świat rośnie jak jasne drzewo
Słońce pijane jak śruba
gra pobudkę na dachach
i rozdziara swymi ostrogami zwierciadła
Jak karta do gry
cień mój spadł na gościniec
W górze unosi się niebo
a ptaki jak błędne noce wyżłabiają w nim bruzdy
Świeży poranek kładzie się na moje barki

Train-Train
Rafael Lasso de la Vega

*Le bohème avait laissé sa
tabatière écrite*

El buen hombre había dejado su tabaquera escrita cuando
cruzó el arroyo consumido
las ventanas colgadas de los muros
3 kilos pendientes
dejan pasar el ómnibus radiográfico
bomberos que hacen sonar todos los timbres
la muchacha primaveral se perdió en la escalera
y el clown verde de la estrella de oro
al gritar gesticula
dando saltos de pulga llenos de sol
en el centro de la avenida
multitud transitoria sin distinción
entre los camiones cargados como catedrales
en el medio día de abril
hasta ocultarse en el gramófono

Clown
Rafael Lasso de la Vega

Okna zwieszzone z murów
3 kilo zwisające
patrzą na omnibus radiograficzny
pompiery dzwonią we wszystkie dzwonki
a zielony clown ze złotej gwiazdy
krzyczy i wymachuje rękoma
czyniąc skoki pchły pełne słońca
w pośrodku alei
między wozami naładowanymi jak katedry
aż w końcu znika
szukając kryjówek w gramofonie

NOTAS

(1) «Océano» se había publicado en el número de *Ultra* de 30 de mayo de 1921 (fig. 3). Este dato indica que Peiper se encontraba en relación inmediata y directa con los ultraístas madrileños; quizá, más bien, con su compatriota Jahl, uno de los dos «directores» de la revista. Esto queda más de manifiesto cuando comprobamos que el primero de los grabados en madera que se reproduce en la antología de *Formiści* (fig. 2) es de Norah Borges, y se había publicado en el núm. 5 de *Ultra* (17 marzo 1921) (fig. 4). Para la relación de Peiper con la revista madrileña, v. Quintana (1995)

(2) Aunque la revista *Ultra* declaraba que no tenía dirección («*Ultra* no tiene director. Se rige por un comité anónimo») la mayor parte del trabajo lo hacían Humberto Rivas y Władysław Jahl.

(3) En ese mismo número de *Nowa Sztuka* (2 febrero 1922), en la sección «Libros y revistas» (31) se da cuenta de haber recibido los últimos números de *Ultra*. Traducimos del polaco:

La revista de la vanguardia literaria española, dirigida por el señor Humberto Rivas y por nuestro compatriota y pintor señor Władysław Jahl, nos ha mandado algunos de sus últimos cuadernos. Encontramos en ellos poemas de los más destacados representantes del «ultraísmo», un interesante manifiesto ultraísta que apareció en Buenos Aires que certifica la difusión de la influencia de la nueva literatura española, a continuación unos dibujos y grabados de Władysław Jahl, atrevidos en su idea y hechos con buen gusto, y finalmente un artículo de Tadeusz Peiper sobre la más reciente literatura polaca.

Por la información contenida en este suelto podemos identificar los cuadernos 18 (10 noviembre 1921, artículo de Peiper) y 21 (1 enero 1922, proclama de los ultraístas de Buenos Aires) de *Ultra*. Confirma además desde Polonia la efectiva dirección bicéfala de la revista.

(4) Todos los poemas vieron la luz en los números 1, 2, 5 y 6 de *Ultra* entre enero y marzo de 1921, excepción hecha de los de Huidobro, que proceden de plaqu岸es publicadas en 1917 y 1918. Parece lógico que recibiera los números en su domicilio de Jagiellońska, 5, Cracovia, publicado en mayo en la revista. Al igual que sucedió con el número 6 de *Formiści*, *Ultra* da cuenta casi inmediatamente (núm. 24, 15 marzo 1922) de la aparición de las traducciones de *Nowa Sztuka* en la sección de «Libros y publicaciones recibidas».

(5) Delaperrière (1991, 231-232) ha hecho una interesante comparación entre el poema de Huidobro y «Ulica» («Calle») de Peiper (*A, Zwrotnica*, 1924). Los autores de este artículo estamos preparando una traducción al español de los dos primeros libros vanguardistas de Tadeusz Peiper, publicados en Cracovia en 1924: *A y Żywe linie* («Líneas vivas»).

BIBLIOGRAFÍA

BONET, Juan Manuel y otros, *El ultraísmo y las artes plásticas. Catálogo de una exposición*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno. Centre Julio González, 1996.

CARPENTER, Bogdana, *The Poetic Avant-Garde in Poland, 1918-1939*, Seattle y Londres, University of Washington Press, 1983.

COSTA, René de, *Huidobro: los oficios de un poeta*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

— (coord.) *Poesía. Revista ilustrada de información poética*. Número monográfico dedicado a Vicente Huidobro, Madrid, 30-32 (1989).

DELAPERRIÈRE, Marie, «Huidobro et Peiper : affinités et divergences», *Les Avant-Gardes polonaises et la poésie européenne. Étude sur l'imagination poétique*, París, Institut d'Études Slaves, 1991, pp. 228-241.

LENTAS, Beata, «Co Tadeusz Peiper robil w Hiszpanii?», *Ruch Literacki*, XLVII, 2 (2006), pp. 189-201.

MARRODÁN CASAS, Carlos, «Tadeusz Peiper i ultraizm hiszpański», *Współczesność*, XIII, 122 (1971), pp. 3-9.

PEIPER, Tadeusz, «Zakonczeńie» («Conclusión»), *Tędy*, Varsovia, F. Hoesick, 1930, pp. 396-399.

QUINTANA, Emilio, y Ewa PALKA, «Huidobro, Borges, Peiper y las primeras traducciones ultraístas al polaco (1922)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 541-542 (1995), pp. 223-231.

— y Ewa PALKA, «Jahl y Paszkiewicz en «Ultra (1921-1922). Dos polacos en el nacimiento de la vanguardia española», *RILCE*, 11, 1 (1995), pp. 120-138.

ULTRA (edición facsímil), Madrid, Visor, 1993. Edición facsímil a cargo de José Antonio Sarmiento y José María Barrera.