

DANY ERICK CRUZ GUERRERO

**LA PRESENCIA DE LA POESÍA LÍRICA CASTELLANA  
TRADICIONAL EN LOS POEMAS “NOCTURNO DE  
VERMONT” Y “PARA ELSA, POCO ANTES DE  
PARTIR...” DE CÉSAR CALVO**

**PRESENCE OF TRADICIONAL SPANISH LYRIC  
POETRY IN TWO POEMS OF CESAR CALVO**

*y a pesar de la vida... a pesar del poema*  
César Calvo

---

**Resumen**

La llegada del ejército español a las tierras americanas significó la llegada de un cúmulo de usos y costumbres distintos de los existentes. En el ámbito de las formas literarias, los moldes trasplantados desde España, que habían cobrado vigencia –en seguida de Manrique– con la fina expresividad de Garcilaso en los comienzos del siglo XVI, fueron cultivados con originalidad y solvencia en tierras americanas por Sor Juana Inés de la Cruz (XVII) y, más tarde, por Rubén Darío (XIX) y César Vallejo (XX). Los poemas “Nocturno de Vermont” y “Para Elsa, poco antes de partir...” de César Calvo (1940-2000) hallan cabida dentro de esta tradición. Mi propósito, en ese sentido, es estudiar ambos poemas queriendo hacer manifiesta la presencia de la lírica castellana en ellos. Así, a la constatación del uso de las formas métricas seguirá el reconocimiento de sentidos y poéticas afines que, en definitiva, se espera ayuden a la comprensión de la sensibilidad y originalidad que el lector encontrará en los poemas en cuestión.

**Palabras clave**

Poesía Lírica; Literatura Latinoamericana; Literatura Peruana; César Calvo.

*Abstract*

The Spaniards coming into the New World meant more than just new ways in everyday life. In what regards to literary forms, the Spanish models, which had been highly perfected after Manrique and the fine expressiveness of Garcilaso at the beginning of the XVth century, were transplanted and cultivated with great originality by Sor Juana Inés de la Cruz, and later, by Rubén Darío and Vallejo. Calvo's two poems belong to that high quality tradition. The purpose of this article is to show this kind of lyricism manifest and to go along from metrics to the recognition of similarities in poetics in order to better understand Calvo's sensitiveness.

*Key words*

Lyric poetry; Latin American literature; Peruvian literature; Cesar Calvo.

---

## Introducción

El presente trabajo se propone el estudio de la presencia de la poesía lírica castellana tradicional en los poemas "Nocturno de Vermont" y "Para Elsa, poco antes de partir..." de César Calvo (1940-2000), uno de los más sobresalientes poetas peruanos de la segunda mitad del siglo XX. Su vida y su obra, sin embargo, aún no han merecido la atención debida de parte de los lectores y de la crítica especializada. Su dicción está nutrida de los recursos que tipifican a su generación (la generación poética de la década de 1960), al mismo tiempo que está empapada de la tradición hispánica, lo que se nota, concretamente, en la belleza verbal y la armonía musical de sus versos.

Las páginas siguientes, pues, tienen el propósito de responder a la pregunta de cómo ocurre la manifestación de la presencia de la poesía lírica castellana tradicional en los dos poemas mencionados.

En función de tal objetivo, el trabajo se divide en tres partes. La primera se ocupa del nacimiento, vaivenes y fortalecimiento de la tradición desde sus comienzos, en la península ibérica de entre los siglos XV y XVI, el traspaso al continente americano y, finalmente, hasta nuestros días. Así, pues, se hace un breve repaso por Jorge Manrique, Garcilaso

de la Vega, Lope de Vega, Sor Juana Inés de la Cruz, Rubén Darío y César Vallejo, para terminar haciendo referencia a Calvo sobre la base del elemento común a los poetas mencionados y sus respectivos aportes a la tradición.

La segunda parte se ocupa del análisis y comentario de los poemas. Para el "Nocturno de Vermont" se ha revisado los textos críticos disponibles al respecto. Desde este diálogo y según lo visto en la parte antecedente, se constata el uso de las formas tradicionales de versificación y, luego, se hace un pronunciamiento acerca del discurso poético, desde el comentario de los versos que se ha creído resultan pertinentes. Por otra parte, para desarrollar el poema "Para Elsa, poco antes de partir..." se señala, en primer lugar, la ausencia de literatura crítica sobre él, hecho que se ha tratado de subsanar en la medida de lo posible haciendo, en principio, un brevísimos análisis métrico, según aconsejan Antonio Quilis (1989) y José Domínguez Caparrós (2000). En seguida se procede al comentario de algunos versos que proporcionan las entradas necesarias para adentrarse en los arcanos del más extenso poema que escribió Calvo.

En la tercera se hace un repaso de los discursos propuestos en cada una de las partes anteriores y se sintetiza los principales argumentos.

Por último, se incluye un apartado de Anexos donde el lector encontrará el texto de los poemas (anexos uno y dos), además de un estado de la cuestión (anexo tres) acerca del tema que ha suscitado las páginas siguientes.

## La poesía lírica castellana tradicional

El presente apartado es una síntesis apretada de la tradición castellana de la lírica moderna desde sus orígenes hasta la actualidad. Por esta razón me detengo en los poetas que han representado aportes significativos en las dos geografías que involucra el habla castellana, con la

pretensión de identificar cuál es el derrotero que conduce hasta César Calvo. Así, ubicarlo dentro de la tradición, aunque sea a grandes rasgos, servirá de base para el desarrollo de los párrafos siguientes.

### **La tradición castellana: repaso necesario**

Hacia finales del siglo XIV la poesía trovadoresca y cortesana preconizaba las coplas de amor cuya composición se sostenía sobre la base del verso octosilabo. Los temas mayores (la muerte era uno de ellos), sin embargo, exigían el uso de formas menos espontáneas, es decir, sofisticadas y prestigiosas ("cultas", en definitiva) que permitían la expresión de sentimientos considerados 'refinados' y 'exquisitos'; para el vulgo, por otro lado, quedaba el uso de formas fáciles e ingenuas. Jorge Manrique será el encargado de dotar de prestigio al octosilabo en sus famosas *Coplas a la muerte de su padre* (Cfr. Alda, 1991: 61-62).

La introducción de una nueva forma artística que viene a enriquecer una tradición a menudo divide tanto a los artistas como a los meros degustadores del arte en dos bandos: uno a favor y otro en contra. Ninguna innovación es aplaudida por el consenso general sino hasta después de haber sido asimilada a la tradición. Tal es el caso de Garcilaso de la Vega (1503-1536) que en los albores del siglo XVI introdujo a la literatura española la métrica petrarquista (Cfr. Rivers 1996: 11-24). El amor cortés, en relación con Francia o Italia, parece no haber sido muy cultivado en la España Medieval (Cfr. Paz 1995: 75-101). En España tuvo mayor presencia la épica sobre la lírica. El amor cortés de la Provenza de los siglos XII y XIII se hizo permeable a España por la imposición de un virreinato en Nápoles.

La introducción de la novedad no significa el abandono y la abominación de los cánones establecidos. Agrega, más bien, nuevos recursos que favorecen la expresión genuina del sentimiento colectivo en un determinado contexto histórico. El endecasílabo penetra en la tradición española al comienzo para la expresión lírica, aunque sus detractores

desde muy temprano lo hayan 'deshecho' tratando y desarrollando en su molde temas poco poéticos o prosaicos, como se entiende, desde Aristóteles, a la sátira y la comedia. Lo cierto es que, para la expresión lírica, Garcilaso 'italianiza' el castellano. Es decir, lo dota de suavidad y tersura que pone en evidencia el común origen de ambas lenguas introduciendo además una visión del mundo: Garcilaso es el primer hombre moderno. Por ende, su sensibilidad no puede recurrir a los modelos de sus padres porque para él han caducado tanto el molde como la sensibilidad que se vierte en él. Por eso, el endecasílabo lo seduce y lo cultiva con gala y elegancia. La escritura para él tiene mayor propósito que el de reflejar la sociedad, el suyo es, sobre todo, evadirla por medio del lenguaje y hacerla responder a sus propias reglas, de modo que sea un mundo autosuficiente cuyo máximo referente sea la palabra. Excepto la *Égloga II*, épica en su composición, ritmo y tema, el resto de su obra es experiencia lírica.

Casi un siglo después aparecen tres poetas que sintetizan una época. Dos generaciones enfrentadas en poéticas distintas pero complementarias. Así como Platón y Aristóteles resumen la filosofía de occidente, respectivamente, en el conocimiento del alma (idea) y el conocimiento de la naturaleza (materia), así D. Luis de Góngora y Argote (1561-1627) y D. Francisco de Quevedo (1580-1645) compendian la poesía castellana en imagen y concepto, en erótica verbal y en lucidez dramática (Cfr. Salinas 1967: 174, 193-204; Borges 1982: 12). Sin embargo, Lope de Vega (1562-1635) es un poeta en quien se cruzan ambos extremos y son enriquecidos por un derroche de vitalidad en continua creciente (Cfr. Alborg 1983: 219-232, Alonso 1949: 47-51). Si Góngora poetiza sobre todo desde la vista y Quevedo desde la emoción racionalizada, Lope poetiza desde el sentimiento puro y palpable (no sin razón la crítica ha visto en él los primeros pasos del movimiento romántico europeo).

El Siglo de Oro español, además, no solo ocupó las cortes de la península. En México, Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) produjo una vasta obra afín en muchos puntos a la de Góngora, pero su origi-

nalidad, en un contexto donde prevalecía la poética de la imitación, le valió el apelativo de Décima Musa (Cfr. Oviedo 2001a: 234-249). Junto a Garcilaso el Inca (1539-1616) y Felipe Guamán Poma de Ayala (1538?-1620?), en narrativa, Sor Juana es una de las bases fundamentales de la literatura hispanoamericana, no obstante que comparte el imaginario grecolatino con sus contemporáneos, al mismo tiempo que tuvo conciencia que América posee la fecundidad barroca que, siglos más tarde, Alejo Carpentier (1904-1980) intentará erigir en la piedra angular de la literatura latinoamericana.

Durante el siglo XVIII los poetas se extraviaron en el cultivo más o menos mecánico de los recursos de composición magníficamente explotados durante el pasado Siglo de Oro, de tal suerte que prácticamente no hay un solo poeta original durante este periodo (Cfr. Paz 1991: 7, Menéndez y Pelayo 1932: VI). La crítica ha justificado este acontecimiento aduciendo el predominio de la razón ilustrada sobre el sentimiento capaz de engendrar poesía (Cfr. Oviedo 2001b: 304).

De otra parte, en Hispanoamérica los poetas civiles de finales de siglo y de comienzos del siguiente están fascinados por la épica más que por la lírica, y si bien logran la perfección formal, carecen de la originalidad que los rescata de la retórica. Durante todo este tiempo, además, no dejaron de cultivarse las formas clásicas (Cfr. Oviedo 2001b: 350-353).<sup>1</sup> Hacia finales del siglo XIX la lírica irrumpirá con renovada fuerza en la tradición castellana (Cfr. Paz 1991: 7).

Febril hasta la exasperación, Rubén Darío (1867-1916) experimenta como ninguno con las formas métricas de todas las épocas, desde el hexámetro grecolatino y el tetrástrofo monorrimo del medioevo español, hasta el endecasílabo itálico-hispano y el alejandrino francés (estos últimos en combinación con el heptasílabo). Darío comprendió que el arte no solo era cuestión de formas, sino que ellas eran instrumento

---

<sup>1</sup> Mariano Melgar (1791-1815) es el único poeta lírico digno de citarse. Su mérito es haber adaptado el yaraví al lenguaje lírico culto (Cfr. Oviedo 2001b: 354).

para expresar el estremecimiento de la vida (“una forma que no encuentra mi estilo”, dice un conocido verso suyo). Así, todo fue literatura para el poeta nicaragüense, hasta ahora incomprendido aunque revalorizado en las últimas décadas (Cfr. Paz 1991). Solitario en un mar de seguidores, Rubén Darío hizo escuela y, al reafirmar la independencia cultural de Hispanoamérica respecto de España, sacudió a los poetas españoles que se habían anquilosado en repetitivas fórmulas monótonas.<sup>2</sup> Sus imitadores lo desprestigiaron y acarrearón la caducidad de las fórmulas modernistas. Sin embargo, Darío allanó el camino que conduce a las vanguardias latinoamericanas (y no solo de ellas) de las primeras décadas del siglo XX.<sup>3</sup>

La renovación absoluta de la lengua, por otro lado, estuvo en la voz de César Vallejo (1892-1938). Aunque cultor de verso libre, el poeta peruano frecuentó el verso medido (heptasílabo, endecasílabo y alejandrino, principalmente) a lo largo de su trayectoria poética (Cfr. Araníbar 1997). Incluso en *Trilce*, el revolucionario libro de 1922, Vallejo publica un poema (el XXXIV) cuya estructura responde a la del soneto endecasílabo (Cfr. Vallejo s/f: 110 y González Vigil 1998: 202).<sup>4</sup> Vallejo, además, es el poeta del dolor, la soledad y la solidaridad. Sus escritos beben de la tradición cristiana, la tradición andina, el materialismo dialéctico, el psicoanálisis y un largo etcétera (Cfr. Zilio: 2002).

## El hispánico modo

Con lo expresado hasta aquí, se puede concluir que la literatura castellana tradicional está caracterizada por el uso del verso medido, de cuya variedad el endecasílabo (herencia plenamente asimilada de la

<sup>2</sup> Salvo José de Espronceda (1808-1842) y Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), son escasos los poetas españoles dignos de mención.

<sup>3</sup> Manuel González Prada (1844-1918), en el Perú, y Leopoldo Lugones (1874-1938), en Argentina, fueron también partícipes del espíritu modernista antihispano.

<sup>4</sup> Rafael de la Fuente Benavides (1908-1985) bajo el seudónimo de Martín Adán cultivó tanto el verso libre como el clásico medido. Sin embargo, sus (anti)sonetos demuestran desde adentro la arquitectura, la perspectiva y la sensibilidad del soneto clásico (Cfr. González Vigil 2000: 358).

literatura italiana) ha tenido mayor fortuna en cuanto a la preferencia que los poetas han tenido por él desde Garcilaso de la Vega hasta César Vallejo, resistiendo los embates de los distintos contextos socioculturales en los que se ha cultivado a lo largo de cinco siglos, en los que se ha probado que prestan particular eficacia a los propósitos poéticos. Los poemas de César Calvo que analizo y comento en las páginas siguientes se inscriben en los términos de esta tradición, como se verá, sin agotarse en ella.

**El dulce lamentar de César Calvo: “nocturno de Vermont” y “para Elsa, poco antes de partir...”. Crepúsculos de jazz entre las copas.**

El presente apartado analiza y comenta la presencia de la lírica castellana tradicional en dos poemas de César Calvo. El primero, “Nocturno de Vermont”, es un poema que pertenece al segundo libro del autor y representa el primer logro plenamente propio y original de Calvo en su búsqueda personal. El segundo, “Para Elsa, poco antes de partir...” corresponde al estadio de la madurez artística del poeta. Señalaré, por tanto, el uso medido de los versos que se ha historiado en los párrafos precedentes e intentaré desentrañar algunos pasajes que, en mi opinión, dialogan con la tradición.<sup>5</sup>

### “Nocturno de Vermont”: clásico y moderno

En 1961 Calvo comparte con Javier Heraud el primer premio del concurso El poeta joven del Perú con el libro *Poemas bajo tierra*. En aquel libro, Calvo agrupa poemas en cuya composición están presentes los versos de tipo heptasilabo, endecasílabo y alejandrino. Dos años más tarde publicará *Ausencias y retardos*. En esta línea, el poema “Nocturno de Vermont” viene a significar el primer gran logro artístico del poeta y, quizá consciente de aquello, Calvo lo elige para abrir su segundo volumen (Cfr. Anexo 1).

<sup>5</sup> Los poemas se adjuntan en los anexos 1 y 2, respectivamente.



Marco Martos (Martos 2001) y Elio Vélez (Vélez 2001), en sendos trabajos, han acusado la estirpe clásica del “Nocturno de Vermont”. Martos ha dicho que aunque se le puede considerar de verso libre, no lo es si atendemos a un criterio riguroso, pues su composición métrica responde a las reglas del formato tradicional de la “silva” (sucesión alternada y caprichosa de versos endecasílabos y heptasílabos) (Cfr. Martos 2001: 26-28). Vélez, por su parte, en un trabajo minucioso concuerda con Martos, pero agrega que se trata de una silva modernista debido a la presencia de versos alejandrinos (Cfr. Vélez 2001: 29). Además, Vélez da cuenta del ritmo de cantidad (cuarenta y cinco versos, trece estrofas, treinta y cuatro sinalefas y un hiato), del ritmo de intensidad (acentos métricos en segunda y sexta sílabas en los heptasílabos; segunda, sexta y décima en los endecasílabos; y, segunda, sexta, novena y décimo tercera en los alejandrinos), del ritmo de tono (veintiocho versos enunciativos, trece interrogativos y cuatro exclamativos)<sup>6</sup> y del ritmo de timbre (rimas asonantes finales hasta de cinco tipos, junto a algunas rimas asonantes internas, así como aliteraciones vocálicas y consonánticas). Vélez concluye señalando el carácter nostálgico y epistolar del “Nocturno de Vermont”, la relación intertextual que guarda con escritos de la tradición hispanoamericana (de Antonio Machado, Federico García Lorca y José Asunción Silva) y de la tradición china (de Du-Fu), así como, por otro lado, el carácter improvisado<sup>7</sup> que toma del jazz como arte musical (Cfr. Vélez 2001: 25-74). Vélez, asimismo, lee el “Nocturno de Vermont” encontrando en él una “poética de la atenuación”, es decir, una poética que no se sirve de la exageración para expresar el profundo sentimiento de soledad que alberga, sino que lo deja solo sugerido mediante metáforas que aparentemente lo aminoran (Cfr. Vélez 2001: 25, 71-72).<sup>8</sup>

En el nivel formal, pues, ambos estudiosos han demostrado plenamente la filiación clásica del poema en cuestión. Sin embargo, aún

<sup>6</sup> Vélez señala también las pausas versales y mediales, así como los encabalgamientos (Cfr. Vélez 2001: 53-57).

<sup>7</sup> Kart Vossler, citado por Antonio Quilis, atribuye a la silva una tendencia a la improvisación (Cfr. Quilis 1984: 162).

<sup>8</sup> Vélez desarrolla esta idea a lo largo de todo su estudio (Cfr. Vélez 2001: 25-74).

queda algo por decir respecto de la presencia de la tradición clásica en aquel poema de Calvo.

Conviene, pues, empezar por el título. Así, el *Nocturno* en literatura es un poema que debe su título a un préstamo del lenguaje musical que designa una composición de carácter lírico destinada a expresar los sentimientos apacibles desde el recogimiento solitario en la oscuridad de la noche (Cfr. Espasa-Calpe 1919: 925-926). Por otra parte, la palabra *Vermont* deriva del francés antiguo *verd mont*, que significa Montañas Verdes,<sup>9</sup> y, además, designa a un Estado de la región nororiental de los Estados Unidos cuya capital es Montpelier; dicho Estado está caracterizado por los paisajes pintorescos y grandiosos. Además, *Vermont* también es el nombre que recibe el río que recorre la geografía del mencionado Estado, poseyendo uno de los declives más diversos del mundo y numerosos afluentes (Cfr. Espasa-Calpe 1929: 1570).

El título, pues, avisa de una expresión lírica en soledad cuyo tema a tratar es Vermont (téngase presente que la palabra designa tanto al Estado como al río de ese nombre), un sitio lejano en el poema y que, sin embargo, la escritura –con su efecto supresor de las distancias– logra poner al alcance de la mano, gracias a que el yo poético se concentra en el río Vermont, no obstante que sigue percibiéndolo lejano:

A lo lejos escucho  
35 el estrujado celofán del río  
bajar por la ladera  
(un silencio de jazz sobre la hierba).

Jorge Manrique inaugura en la lírica castellana la tradición del río como metáfora de la vida que desemboca en el mar que es el morir. A la serena resignación que expresa Manrique sucede la exasperación dramática de Quevedo (Cfr. Salinas 1967:177-192). Más tarde la metáfora será recogida por Antonio Machado y, también, por Javier Heraud (Cfr:

<sup>9</sup> Vélez lee “verde monte” (Cfr. Vélez 2001: 35)

González Vigil 1999: 33-34). Ellos, sin embargo, reelaboran la metáfora de manera más o menos explícita. En mi opinión, y sobre la base de los trabajos realizados por Martos (2001) y Vélez (2001), considero razonable afirmar que Calvo también recrea la conocida metáfora. Ya se dijo que el título es una alusión al río Vermont; además, a lo largo de todo el poema se encuentran imágenes y vocablos referidas al agua (sumergir, barcos de nieve, galope del mar, naufragios, temporal, río), distribuidos entre los versos de las distintas estrofas.

De ese modo, “el estrujado celofán del río”, imagen visual y sonora, es la representación de la vida en las manos del yo poético, o sea, la capacidad para disponer de ella, de hacerse responsable del vivir y, en suma, de lo que se es y de lo que se quiere. Pero esta vida que sostiene el yo poético es sus manos es, si lo entendemos en el marco del poema, ya lejana, ida; y de ahí el afán de estrujarla, de sacarle cariñosamente el mayor provecho aunque se la llegue a lastimar y maltratar, aunque el efecto repercuta sobre sí mismo.<sup>10</sup> Porque hay un cauce inevitable que seguir y no importa cuál sea el camino que se recorra, al final está la muerte. La muerte que toma el rumbo de la ausencia y la desolación materializadas en la imagen del mar, un caballo cuyos galopes dejan huellas que quedan en el olvido, pues el recuerdo que el yo poético profesa por la destinataria de la epístola es más fuerte que el olvido:

Y como el prisionero que sostiene  
con su frente lejana  
las estrellas:  
chamuscadas las manos, diariamente  
20 te busco entre la niebla.  
Ni el galope del mar; atrás quedaron  
inmóviles sus cascos de diamante en la arena.

<sup>10</sup> Según el Diccionario de la RAE, ‘estrujar’ significa: 1. tr. Apretar algo para sacarle el zumo, 2. tr. Apretar una cosa blanda de manera que se deforme o se arrugue, 3. tr. Apretar a alguien y comprimirle tan fuerte y violentamente, que se le llegue a lastimar y maltratar y 4. tr. Abrazar muy fuerte y con mucho cariño (Cfr. Diccionario RAE. Disponible en [www.rae.es](http://www.rae.es) consultado el 10 de octubre de 2006 a las 20:35).

Así, pues, es claro que en la relación río-mar se ponen de manifiesto otras relaciones polares tales como vida-muerte, presencia-ausencia y compañía-soledad. Un hálito de esperanza, sin embargo, propicia la comunicación: la esperanza de recuperar el "bien perdido" mediante la entonación del "dulce lamentar". Hay que detenerse, entonces, en la textura del lenguaje<sup>11</sup> que es afín al lenguaje "italianizado" de Garcilaso en la doctrina del "bien perdido" que inauguró el poeta toledano a comienzos del siglo XVII, que poetizaba la pérdida del ser amado desde el más hondo abismo del dolor, pues significaba la pérdida de media vida, del complemento necesario para continuar con la existencia. La queja, sin embargo, buscaba expresarse siempre con suavidad, docilidad y delicia, es decir, con dulzura, y de ahí la síntesis contenida en el oxímoron "dulce lamentar":

#### SONETO XV

Si quejas y lamentos pueden tanto,  
 que enfrenaron el curso de los ríos,  
 y en los diversos montes y sombríos  
 los árboles movieron con su canto;  
 si convirtieron a escuchar su llanto  
 los fieros tigres, y peñascos fríos;  
 si, en fin, con menos casos que los míos  
 bajaron a los reinos del espanto,  
 ¿por qué no ablandará mi trabajosa  
 vida, en miseria y lágrimas pasada,  
 un corazón conmigo endurecido?  
 Con más piedad debería ser escuchada  
 la voz del que se llora por perdido  
 que la del que perdió y llora otra cosa.

El vínculo más directo entre Garcilaso de la Vega y César Calvo, siguiendo la pista de la "poética de la atenuación" que comenta Vélez en el estudio citado, se encuentra en los siguientes versos que tienen como base el decir contenido y tenue:

<sup>11</sup> El estudio de Vélez es minucioso respecto de los aspectos formales y estilísticos del poema bajo comentario (Cfr. Vélez 2001: 24-75).

- 79 en el silencio solo se escuchaba  
 un susurro de abejas que sonaba  
 (Garcilaso, Égloga III)
- 5 el silencio es un viento de jazz sobre la hierba
- 37 un silencio de jazz sobre la hierba (Calvo, "Nocturno...")<sup>12</sup>

Producto de la casualidad o propósito premeditado de Calvo, la intención de los versos es muy parecida; mediante un silencio sonoro (marcado por la repetición del sonido de la letra *s*) ambos poetas intentan comunicar un sentimiento de quietud que es al mismo tiempo de tempestad: el remolino de las abejas y la trompeta improvisando la melodía del jazz.

En la línea del "bien perdido" se entiende, también, la presencia de la luna en "Nocturno de Vermont". Al respecto, Vélez propone que la contemplación de la luna reúne a los amantes separados y que la luna de Calvo es semejante a la luna de García Lorca en *Poeta en Nueva York* (Cfr. Vélez 2001: 71). Por oposición, puesto que Vélez también ha señalado la intertextualidad con la literatura de Lejano Oriente, vale la pena citar a Borges enfatizando la lejanía de los amantes en un haiku:

La luna nueva  
 ella también la mira  
 desde otro puerto.<sup>13</sup>

Por lo demás, Vélez no se percata del hipébaton que ordena los siguientes versos:

- (Qué luna inalcanzable  
 27 desmadejan tus manos  
 en tanto el tiempo temporal golpeando  
 como una puerta de silencio suena.)

<sup>12</sup> Debo la identificación de este nexo al profesor Hildebrando Pérez Grande y al estímulo de sus comentarios.

<sup>13</sup> En: <http://www.elrincondelhaiku.org/sec2.php> consultado el 18 de septiembre de 2006 a las 12:04 p.m.

Para el crítico, “luna” es el sujeto del verbo conjugado “desmadejar”, mientras que las manos de la segunda persona (“tus manos”) son el objeto que se desmadeja (Cfr. Vélez 2001: 71). La *correcta* ordenación de los versos (“Tus manos desmadejan [una] luna (qué) inalcanzable[.] en tanto el tiempo temporal suena como golpeando una puerta de silencio”) permite apreciar que son las manos quienes desmadejan a una luna imposible de alcanzar, y no ésta a aquellas. Empero, en ese sentido, la luna cumple una función semejante a la del haiku de Borges: hace más patente la distancia insalvable. Que los versos sean una frase interparentética, además, enfatizan la distancia y la soledad en el sentir del yo poético, pues renueva la conciencia de la pérdida.

Si bien el clímax de la desolación se alcanza al final del poema con la conjunción de mar-muerte-ausencia, un adelanto para preparar el clima propicio al intenso desamparo, es el verso que dice:

30                      Desde el viento te escribo.

Claridad y sencillez para comunicarle a su destinataria que el viento es el lugar donde ocurre la escritura, un lugar impreciso y total. El yo poético va con el viento y con él, en el universo del poema, se hace silencio, tempestad y, finalmente, río que se adentra y disuelve en el mar cuyos naufragios son menos y menores que los del hablante lírico.

Así, pues, el “Nocturno de Vermont” dialoga con la tradición castellana, por lo menos, en tres niveles. Uno es de las formas métricas que proporcionan el revestimiento, los márgenes y posibilidades para la expresión lírica. Otro es el manejo refinado y exquisito del lenguaje, aspectos que lo emparentan con Garcilaso y Rubén Darío. Un tercer nivel es el temático: Calvo se remonta hasta Manrique para recoger y recrear la metáfora del río y, con extrema sutileza, conjugarla con la poética garcilaseña del “bien perdido” y el “dulce lamentar”, para lo cual se sirve del tono epistolar, de la luna, del viento y del mar, símbolos estos que, a su vez, desde una “poética de atenuación” conducen a la más aguda desolación.

### “Para Elsa, poco antes de partir...”: escritura y soledad.

En 1975 César Calvo recoge varios libros en un solo volumen, al que titula *Pedestal para nadie* (Lima, INC). Entre otros, Calvo reúne los poemarios *El último poema de Volcek Kalsaretz* (1965), *Cancionario* (1967) y *Pedestal para nadie* (1970) (Cfr. Calvo 1975). En ese volumen, además, recoge el extenso poema “Para Elsa, poco antes de partir...”, sobre el cual ya he mencionado hay ausencia de textos críticos.

Para salvar esa dificultad, que impide pronunciarse directamente sobre el fondo, he procedido en primer lugar a señalar los elementos formales como son el número de versos y de estrofas. Así, pues, se ha constatado que dicho poema está compuesto de ciento sesenta y siete (167) versos distribuidos en veintitrés (23) estrofas, que los versos son de extensión variada y que no se rigen, aparentemente, por las normas de la métrica clásica, por eso es permisible afirmar que se trata de un poema de verso libre.

Sin embargo, se ha podido detectar las siguientes cantidades de versos de extensión clásica:

- a) cinco heptasilabos (v. 85, 118, 134, 152 y 162),
- b) quince endecasílabos (v. 1, 7, 32, 57, 69, 73, 92, 93, 95, 114, 121, 132, 133, 143 y 149)<sup>14</sup>
- c) veintisiete alejandrinos (v. 9, 11, 13, 24, 25, 28, 36, 40, 63, 68, 69, 71, 84, 87, 89, 90, 94, 99, 111, 112, 129, 136, 146, 155, 156, 160 y 167)

Además, hay versos más extensos que descompuestos se adecuan a la tensión clásica:

- a) diecisiete octadecasílabos (v. 8, 19, 34, 35, 52, 53, 54, 97, 108, 119, 128, 130, 137, 141, 144, 145 y 154)<sup>15</sup>

<sup>14</sup> En rigor son catorce endecasílabos, pues los versos 121 y 143 repiten las mismas palabras: el *receloso animal que me habita*.

<sup>15</sup> Dieciséis en rigor, repetidos los versos 54 y 97: *Ayúdame a prescindir de los fantasmas que umo y que destruyo*.

- b) uno de veinticuatro sílabas métricas (v. 66 ) que por las pausas versales se percibe la presencia de un hexasilabo, un endecasílabo y un heptasilabo:

todos esos ínfimos, / esos heroicos acontecimientos/ que se cumplen a tientas  
 6 [7-1] / 11 / 7

- c) uno de veintinueve sílabas métricas (v. 50) del que se obtienen un tetrasílabo, dos heptasilabos y un endecasílabo:

-miles de vietnamitas / bajo cada loseta primorosa / miran pasar, / inútilmente, el Sena  
 7 / 11 / 4 / 7

Este análisis, no obstante, aprovecha demasiado de la arbitrariedad. Empero, la estrofa siguiente demuestra que Calvo aplicó la medición versal al poema en cuestión:

80	Ayúdame a no vivir	8
	como una roca en medio del mar	10
	Ayúdame a no ser más el pasajero que la lluvia desdice	19
	sino el único suelo por donde caminen los hoteles	17
	en donde nuestros cuerpos giraron y se hundieron,	14
85	no los pasos medrosos	7
	sino el pie detenido al borde de la cama	13
	a la orilla de un cuerpo que cae dentro de sí	14
	como un abismo precipitándose hacia el pecho del suicida,	19
	hacia el irremediable plumaje del suicida,	14
90	no esta frente viuda, sin nadie al frente, viendo	14
	cojear el destino como un río que ha perdido una orilla	17
	y avanza seco recordando el agua,	11
	no una silla sino cualquier camino	11
	y cualquier trote cálido en lugar de esta oreja	14
95	pegada en tierra, oyendo llegar nada	11

No es casual, pues, la alternancia de endecasílabos con alejandrinos al final de la estrofa. Además, la crítica sí ha advertido lo cuidadoso que era Calvo en su producción lírica (Cfr. Martos 2001: 28). Él mismo expone su poética en el desarrollo del poema que analizo, como habrá



ocasión de observar. Pero como en el “Nocturno de Vermont”, la filiación clásica no solo afecta las formas externas, también el fondo tiene afección clásica.

Así, el título advierte que estamos ante un texto de despedida de intención epistolar. El poema, entonces, puede entenderse como una larga carta lírica en la que, ante la inminente partida, el yo poético ruega a Elsa que no lo olvide ni le permita a él olvidarse de ella. El tono elegíaco por la gran pérdida que significa la inminente ausencia de Elsa conduce el discurso según un esquema expositivo:

- a) Porque... (v. 1, 8, 12, 14, 18, 45, 130, 132)
- b) Ayúdame... (v. 25, 36, 37, 39, 41, 54, 57, 80, 82, 138, 140, 146, 155)
- c) Me había olvidado... (v. 56, 58, 61, 65, 74, 96, 101, 104, 109, 111, 113, 115, 120)

Conviene apuntar que se trata, nuevamente, de la poética del “bien perdido”. Aunque el título es ambiguo y no permite establecer con seguridad quién se marcha, si Elsa o el yo poético, de todos modos algunos versos –el siguiente es un ejemplo– colaboran a precisar que es el yo poético quien se marcha:

25 ayúdame a quedarme cuando me encuentre lejos

Pero, aunque es el yo poético quien está “a punto de partir”, es también él quien sufre la pérdida. La imagen de Elsa en el poema es un tanto pasiva y difusa en comparación con la imagen que ofrece de sí el yo poético. Él se reserva todo el movimiento, todas las iniciativas, de tal forma que Elsa toma corporeidad cuando se ve involucrada con un adjetivo posesivo (“tu”) que designa una parte de su cuerpo y que dan en conjunto una imagen completa de ella (tu rostro, tu cuerpo, tu cuello, tu mano, tus ropas, tu vientre). Se la involucra, además, con el uso de un pronombre personal (“te”) que la hace cercana por estar conjugado con palabras relativas al campo semántico de la aprehensión (te

palpan y tocarte, principalmente). Y, también, se implica a Elsa con el pronombre personal “nosotros” y el posesivo “nuestros”. Hay, además, otro pronombre (“me”) que pone en contacto a Elsa con el yo poético, haciendo dramática la despedida (ayúdame, culpándome, levantarme, despertarme, buscándome, me hallé). Una última observación al respecto. Las sílabas “te” (39 veces) y “me” (76 veces) están distribuidas dentro del texto del poema ya sea como pronombres o ya como sílabas dentro de una palabra, 39 y 76 veces, respectivamente, enfatizando –el primero– la cercanía y la imploración –el segundo. Pero la separación es inevitable porque Elsa es una mujer que se va a morir mañana (Cfr. v. 109).

Para complementar el esquema al que ha sido necesario reducir el poema, hay que señalar que presenta tres estrofas donde hace uso del contrapunto (v. 53-60, 96-100, 109-125) y que las estrofas restantes apuntan imágenes y reflexiones relativas a la libertad (v. 26-29, 30-35), al horror ante la muerte y la violencia (v. 45-52), a la búsqueda de identidad (v. 69-73), a la esperanza del reencuentro de los amantes (v. 126-129) y a la muerte y su acción definitiva (v. 161-167). El poema ofrece, además, una serie de oposiciones y contrastes que se funden en la expresión de imposibilidad o de frustración:

- 8 Porque en el aire habito como respiración a medianoche,  
como el hálito de alguien que no vivió jamás,  
[...]
- 13 como lápiz sin dueño sobre el papel en blanco  
[...]
- 25 ayúdame a quedarme cuando me encuentre lejos  
[...]
- 28 tú seas el reverso de esta inútil victoria  
[...]  
como un abismo precipitándose hacia el pecho del suicida,  
hacia el irremediable plumaje del suicida,
- 90 no esta frente viuda, sin nadie al frente, viendo  
cojear el destino como un río que ha perdido una orilla  
y avanza seco recordando el agua,

Líneas arriba he manifestado que Calvo trabaja el presente poema desde la doctrina del “bien perdido”. Hasta aquí ha sido apuntada la medición versal, el fondo amoroso, la despedida y el dolor que ella causa expresado en el tono elegíaco que llega hasta el dramatismo, sin salirse de los límites que implica el “dulce lamentar”. La cháchara, la bulla altisonante, el estruendo, la onomatopeya ramplona, incluso la ironía mordaz y la mofa no son atributos del “dulce lamentar”; como ya se vio, el “dulce lamentar” se define por el delicioso y delicado fluir del dolor verbalizado. Siguiendo a Salinas (1967: 173 y ss) y a Rivers (1996: 11-24), puede decirse que hay “bien perdido” sin “dulce lamentar”, pero no viceversa. Calvo, sin embargo, actúa dentro de los límites que su sensibilidad le impone de acuerdo con sus necesidades expresivas. O para decirlo de otro modo, Calvo se toma todas las libertades que la poética del “dulce lamentar” le ofrece. Ya se ha visto el gusto de Calvo por las aliteraciones. Pero hay un detalle que confirma, por si alguna duda queda, que Calvo aporta a la tradición garcilaseña. Disperso entre los versos, como un pormenor apenas perceptible, se encuentra el prefijo latino *in-* en su valor negativo y privativo. De manera explícita en las palabras *inútil* (v. 28), *inútilmente* (v. 50), *inacabable* (v. 76), *inalcanzable* (v. 124) e *indefenso* (166); y en su variable *i-* en *irremediable* (v. 99) e *irrepetible* (v. 107). Pero cuando la reunión *in-* aparece en el cuerpo de otras palabras cumple la misma función (y lo mismo si se quiere darle ese valor supresor a todas las “i” que aparecen en el poema):<sup>16</sup>

- 11 de un remo que prosigue, ya **sin** brazo, remando  
 [...]
 como lápiz **sin** dueño sobre el papel en blanco
- 29 la única copa que yo no desdeñé después del vino fúnebre
- 54 Ayúdame a prescindir de esos fantasmas que amo y que des  
 truyo
- 71 con un palito entre las ruinas

<sup>16</sup> En otro pasaje del poema (v. 18-25) son sutiles los fonemas /g/ y /j/: Ginebra, relojes, ignoraban, peligro, agujas, naufrago, persiguiendo, ojos, girando, espejos, lejos.

- 90 no esta frente viuda, sin nadie al frente, viendo cojear el destino  
 Me había olvidado de escribir simplemente,  
 como quien bebe
- 113 o ama, sin que el Olimpo se me suba a la cabeza

Sobre la base del “bien perdido”, entonces, puede abordarse ahora la fusión que sustenta el desarrollo del poema: la escritura y la soledad. La segunda recorre todo el poema, en tanto la primera es explícita en los versos 12-13, 96-108 y 157-160. La escritura, la creación poética que se funde con la vida sin agotarla ni agotarse en ella, un hecho espontáneo que requiere -no obstante- de una disciplina, de la culpa, de la abnegación y de la vanidad:

- 12 Porque cruzo los días como un *puñal* la cara del que huye,  
 como lápiz sin dueño sobre el papel en blanco
- 96 Me había olvidado de *mi boca persiguiendo algo más*  
*Ayúdame a prescindir de los fantasmas que amo y que destruyo*  
*y sin los cuales la vida sería solamente*  
 algo más que *una hermosa palabra entre las sábanas*
- 100 algo más que *otra boca entre los falsos sueños y las páginas*  
 Me había olvidado de escribir simplemente,  
 como quien bebe  
 o ama, sin que el Olimpo se me suba a la cabeza
- Me había olvidado que *un poema se prepara*
- 105 con minuciosa alegría  
 como un regalo que ya nadie espera, y *se moldea con urgencia*  
 y *violencia*, con irrepetible, con irremediable ternura,  
 como *hacerle el amor a una mujer que se va a morir mañana*
- 157 cuando yo haya pasado sobre el *papel en blanco*  
 como un *cuchillo* por el rostro  
 de estos días  
 en donde tú ya eres
- 160 *la sonrisa que insiste cuando los labios cesan*

La vida se hace cada día, con continuas e inesperadas sorpresas que pueden causar la más grande de las alegrías, pero también las más inicuas tristezas, y viceversa. Los versos arriba citados expresan temor ante la página en blanco, ante la cual el poeta busca sus palabras con la dedicación y la entrega del amante, pero también con la pena de quien se sabe frustrado de antemano, que sabe además que su búsqueda es inútil aunque la intención y los medios de que dispone son tan parte suya que le son naturales, como beber o respirar, pero también ronda la muerte, porque el papel en blanco, la vida vivida y por vivirse, anuncia su propia imposibilidad y entonces se vive solo del recuerdo de fantasmas, de palpitaciones en la "cicatriz oscura" que dejan los días. Con todo, pues, y ya que Heidegger (1980: 17) decía que "Toda poesía nace de la devoción del recuerdo", Elsa queda en la memoria del yo poético como:

160      *la sonrisa que insiste cuando los labios cesan*

Con este verso Calvo se aleja de Garcilaso y, también, del "Nocturno de Vermont". La atenuación, la docilidad y la dulzura del *susurro de abejas que sonaba y el silencio de jazz sobre la hierba*, se abandona por la seca y áspero mueca de adiós por una ruptura no pretendida y, sin embargo, inevitable, pues:

30      Nada puede aprisionar al viento sino la libertad  
           Nada sino la libertad podría rodearnos ahora  
           y hacerte comprender que estuve solo

La escritura tiene un doble efecto. Por un lado, en tanto que quien escribe se pone en contacto con su pasado, logra postergar la despedida hasta el momento de la lectura por parte de Elsa. Por otro lado, y como consecuencia de ello, el dolor y la desesperanza se agravan, pues la expectativa por el golpe postrero redundante en la negación de la posibilidad de que se cumpla. La esperanza, por tanto, se acrecienta y la desilusión y el dolor, también.

La siguiente imagen es elocuente:

135 ayúdame a no olvidarte  
y la pesada piedra que me amarra hacia el fondo  
sea una pompa de jabón, las alas de un dulcísimo castigo

La piedra trasformada en una pompa de jabón y esta, a su vez, representando la caída y la elevación, la condena dura y suave, rígida y sufrible. La transformación modela lo concreto haciéndolo volátil, confiriéndole una fragilidad extrema capaz de sucumbir a la más leve amenaza. Vencer sobre el olvido, perdurar. Borges (1974: 808) se apoyaba en Spinoza para justificar su vanidad y separar a la persona del autor. "La piedra eternamente quiere ser piedra", decía, y el poeta quizá quiera perdurar en su poesía. Pero Calvo también se miró muy pronto, y la escritura le resultó insuficiente. Poseyó demasiada vida para encauzarla en los márgenes de la palabra, a pesar del resplandor que le prodigaron.

La soledad y la escritura son mucho más que sinónimos, se aluden mutuamente, se implican porque son lo mismo, y suenan igual porque expresan la misma desolación. Es más, la soledad se extrema porque se siente temor ante la imposibilidad de la escritura. Calvo empezó a escribir alrededor de los veinte años y ya entonces vacilaba ante el silencio, es decir, ante el riesgo de la esterilidad, de la frustración frente la página en blanco:

y llegaréis al cuarto del poeta:  
una silla, una lámpara,  
un tintero de sangre, otro de ausencia,  
las arañas tejiendo sordos ruidos  
empolvados de lágrimas ajenas,  
y un papel donde el tiempo  
reclina tenazmente la cabeza.<sup>17</sup>

El poeta no tiene otra herramienta que el lenguaje. Pero no siempre fue así. Ha ello ha conducido la especialización promovida por la

<sup>17</sup> Calvo 1961: [8].

modernidad. Durante la Antigüedad grecolatina, la poesía no estaba disociada de la música y, si por algo se les llama líricos a los poetas, es por el uso griego de la lira para acompañar los versos que, a su vez, se acompañaban con danza. De la Edad Media provienen los juglares y los trovadores que iban de pueblo en pueblo cantando versos. Y del siglo XVI al presente han predominado los poetas sedentarios, sobre todos desde finales del siglo XIX, con Baudelaire y otros notables poetas franceses (Verlaine y Mallarmé, por ejemplo).<sup>18</sup> Calvo, sin embargo, fue un viajero tenaz, extraviado en ciudades lejanas o, sin salir de Lima, entre sus numerosos amigos o entre sus incontables amoríos. Sin reparo, me inclino a pensar que él habría podido citar el siguiente verso de Martín Adán con la autoridad del autor:

Yo soy como el Amor, que su sitio no sabe<sup>19</sup>

Pero este no saber, este extravío –para bien de los lectores–, lo condujo al feliz encuentro de la comunión entre música y poesía. T. S. Eliot (1959: 19-33) discurrió al respecto concluyendo que cuando se repusiera esa esencia, la poesía contemporánea tomaría rumbos insospechados, que no eran otros que los de su origen. Pero como sostiene Octavio Paz (1956: 44): “La poesía cambia, pero no progresa ni decae”. Por otra parte, todo poeta es, ante todo, un hombre de su época; y sin que sus escritos sean una reproducción documental y fiel de la realidad que lo abarca, los hechos mayores se filtran en su obra (Cfr. Paz 1956: 44). Así, la década de los sesentas significó, para la tradición literaria peruana, la emergencia de una nueva promoción de poetas que, con su delirio poético, daba frescura a un ambiente un tanto hostil dado por las condiciones políticas y sociales que se vivían: a un gobierno democrático le sucedía un golpe militar, y a éste, otro; el crecimiento demográfico y la expansión urbana descontrolada debido a las migraciones provincianas que se iniciaron algunas décadas atrás, con secuelas de segregación racial y violencia que, entre otras circunstancias, propiciaron el nacimien-

<sup>18</sup> Cfr. Paz 1991, Friedrich 1974.

<sup>19</sup> Martín Adán 1989: 148. Esta cita quiere también eximirme un poco de la mezquindad por el pie de página que le dedico al genio de Martín Adán en la primera parte de este trabajo (Cfr. nora 4).

to de Sendero Luminoso (1969-1970) y, más tarde, del MRTA (1984). Además, no hay que olvidar el entusiasmo de los estudiantes universitarios frente al triunfo de la Revolución Cubana (1959). Tampoco el recuerdo de la Guerra de Independencia de Argelia (1954-1962) para liberarse del dominio francés y la Guerra de Vietnam (1958-1975), cuya unificación comunista no repuso las vidas humanas perdidas (Cfr. Klaren 2000).<sup>20</sup> En "Para Elsa, poco antes de partir..." están presentes versos que condenan indignados al Poder opresor, al "Orden repudiable y desleído" que parece inclinar la balanza en favor de Hobbes (maldad) y en contra de Rousseau (bondad) en la discusión sobre la naturaleza del hombre. Calvo, al margen de la discusión, tiene un aliento cristiano y marxista y se inclina por la solidaridad y la denuncia. Confróntese sino la imagen final del poema con la imagen de Ex. 14, 21-22.

En efecto, el libro del Éxodo dice que Moisés extendió la mano y el mar se abrió para dar paso al pueblo de Israel, consiguiendo finalmente que escapara del dominio egipcio. En el poema de Calvo hay también una mano en donde caben y pasan todos los mares, el tiempo, los afectos (v. 150-154). Y luego un "niño indefenso" cuya mano sostiene, en medio del mar dividido, un "nosotros" es el "último fósforo" (v. 161-167). Indefenso y último, en Calvo. El mar cerrándose sobre el ejército del Faraón (Ex. 14, 27 y ss). ¿Por qué Calvo remite a esta parte del Éxodo? Las correspondencias, a pesar de la imagen, no son muchas. En el fondo de los versículos citados hay una reivindicación de índole política y social, aparte de la teológica. Se trata de un momento fundacional para los israelitas, que derivará en los largos años de peregrinación por el desierto, el pueblo se apartará de Dios, etc. En los versos de Calvo, por otra parte, se percibe más bien resignación por la vulnerabilidad de la vida frente a la inmensidad de la muerte. Es decir que el trasfondo es existencial (no obstante el "nosotros"). Lo político y lo social ciertamente son importantes en el poema, pero no los más relevantes. Los personajes bíblicos son pueblos bajo mandato de un líder (Moisés,

<sup>20</sup> El siglo XX es el siglo de la violencia, dos guerras mundiales bastan por toda demostración (Cfr. Hobsbawm 1995).



Faraón); los de esta parte del poema, en cambio, individuos y emblemas de la vida (el niño) y de la muerte (el mar). Los estudiosos de la obra de Calvo deberán explorar la dimensión teológica su obra, o quizá mitológica o cosmogónica, presente sobretodo en *Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* (1981).

Por mi parte y para efectos del presente trabajo, acaso ayude insertar a Calvo en un contexto mayor, que tiene como emblema el mayo francés de 1968. En ese sentido, Nicolás Casullo (1999: 165-194) caracteriza a los sesenta como “un tiempo contestatario” en el cual

“existen fuerzas sociales y/o políticas que hacen conciente su indisposición con determinados modelos de gobernabilidad, con órdenes económicos establecidos, con valores de vida imperantes” (169).

A esto hay que agregar los *fuertés elementos utópicos* entroncados con la ideología comunista que comparten los jóvenes que, herederos de la actitud vanguardista, revolucionan la cultura desde la crítica de las costumbres, las instituciones y las estructuras.

En primer lugar, Casullo señala la aparición de un sujeto social de suma importancia para la comprensión del tema estudiado. En ese sentido, pues, a la clase obrera y al campesinado consolidados se les une el estudiantado, desde donde se acuñan las categorías de *juventud* y *generación*, mientras se abren paso las alternativas de *antipoderes* y *antisistemas*. Sucede entonces la *rebelión política e ideológica estudiantil*. El cuestionamiento del orden universitario empieza como un movimiento localizado en Nanterre por parte de los estudiantes, y se internacionaliza en seguida de la toma de la Universidad de París, llegando a los Estados Unidos y Latinoamérica. El acontecimiento cumbre es Mayo del '68 que, de algún modo, sintetiza toda la época. La crítica se hace del sistema de enseñanza, de las clases de los profesores, de las materias, programas y contenidos que se dictan, del régimen universitario y los comedores universitarios. Según, Casullo: “absolutamente todo es cuestionado” (171).

La revolución cultural se da en el plano del modo de vida que los jóvenes quieren elegir (y eligen como propio): hippismo, feminismo, música progresiva, pacifismo. Es, además, la época en que el protagonismo político se traslada al Tercer Mundo, escenario para los recelos de EEUU y la URSS, cuyo resultado es la liberación de países como China, Vietnam, Angola, Argelia y Cuba. La revolución, dice Casullo, viene ahora de la periferia al centro. Herbert Marcuse -continúa el estudioso- sistematiza el pensamiento de los jóvenes de esta época: *El hombre unidimensional* (1954) se erige como la crítica de la sociedad de consumo, del desarrollo y del bienestar. La crítica se centra en el deterioro de otros aspectos de la vida necesarios para la felicidad plena tales como la felicidad intelectual, afectiva, sexual y social.

En suma, tres elementos importantes: la rebelión política e ideológica de la juventud; la rebelión de las costumbres, normas y modos de vida; y la liberación de los países del Tercer Mundo. Pero conviene apuntar que se trata de una resistencia mayor y de alcance mundial, según Hugo Neira (2006: 323-377),<sup>21</sup> de lo particular contra lo universal, es decir, de las identidades locales luchando por preservarse del proceso de homogenización y estandarización que promueve el imperialismo capitalista. Y en lo que toca al Perú, hubo la Reforma Agraria ejecutada por Velasco en 1969.

Hombre de su tiempo, finalmente, podría decirse que Calvo es políticamente más conservador que vanguardista. Continuar la tradición originada en tierras lejanas e impuesta por métodos violentos (si cabe la redundancia) pueda significar un síntoma político de adhesión a un sistema tambaleante que, no obstante, Velasco no pudo derribar y a cuyo afianzamiento contribuyeron, cada uno a su modo, Alan García, Alberto Fujimori y Alejandro Toledo. Pero esta lectura se contenta con el móvil más simple. Pienso que en el fondo hay en Calvo (por lo menos en los dos poemas que son objeto de este estudio) una lectura de las continuidades históricas no para expresar el matiz que degrada el

<sup>21</sup> El texto citado fue publicado por primera vez en 1979.

presente, sino más bien el que lo enriquece con una actitud que tiene doble fuente: la despedida (la huida, el éxodo, el cambio) y la esperanza (la permanencia, el arribo, la continuidad).

## Reflexión última

César Calvo asume la tradición castellana remontándose hasta sus orígenes para recrear con sutileza una metáfora clave para la literatura de habla castellana, es decir la metáfora del río. Además, lo hace recurriendo a la combinación de los moldes clásicos y a la poética del “dulce lamentar”. Así, desde la concepción del “bien perdido” Calvo se duele haciendo, por un lado, que la escritura pueda abolir las distancias y, por otro, que postergue la despedida y agrave el dolor de la separación, de tal modo que el recuerdo sea la única vía para aminorar la desolación.

Además, el lenguaje del poeta no se agota ni se reduce a las palabras. Una escultura, un cuadro, incluso un aroma, pueden contener tanta poesía como un poema. Es cierto que Calvo escribió poemas y frecuentó asimismo la música, pero sobre todo trató siempre de hacer poesía. Si bien encauzó el lenguaje por la música que fue capaz de extraer de las palabras, más que eso, Calvo cultivó la vida.

## Conclusiones

El propósito del presente trabajo fue descubrir cómo se manifestaba la presencia de la lírica castellana tradicional en los poemas “Nocturno de Vermont” y “Para Elsa, poco antes de partir...” de César Calvo.

Para conseguir dicho objetivo se tuvo que realizar una síntesis apretada de la lírica castellana desde sus orígenes hasta nuestros días. Partir desde los siglos XV y XVI, con Jorge Manrique y Garcilaso de la Vega, respectivamente, para llegar a los dos poemas que Calvo escribió en la segunda mitad del siglo XX, y evitar ser pródigos en nombres y referencias indigestas fue el criterio para seleccionar a los autores desde

una doble perspectiva. Por un lado, su producción lírica como cultores de versos clásicos (heptasilabo, endecasílabo y alejandrino) y, por otro, considerar el derrotero de sus vidas en tanto los condujo a fusionar la vida con la obra, de tal modo que fueran inseparables la una de la otra, sin por ello reducirse ambas a la pura anécdota. Más bien, situándonos en una perspectiva más amplia, sobre esa base señalar el aporte que hicieron al enriquecimiento de la tradición. Así, vimos que Manrique inaugura los rumbos elegiacos que caben en la metáfora del río, rumbos por donde Garcilaso transita lamentándose dulcemente. Pero ya en el siglo XVII, Lope de Vega irrumpió con una poesía por primera vez tomada de la vida diaria, siendo el primero que no cupo en sus escritos. Al mismo tiempo, al otro lado del Atlántico, Sor Juana Inés de la Cruz escribía sonetos amorosos de gran calidad que demostraban que América no podía ni quería ser tierra de colonias.

Después de un siglo XVIII largo y silencioso para la poesía de Occidente y después de tímidos e impostados atisbos de poesía épica formalmente pulcra pero vaciada de contenido, Rubén Darío irradiaba la segunda mitad del siglo XIX y los comienzos del XX. Darío miró más atrás de Manrique, conoció a Gonzalo de Berceo y actualizó formas medievales tañendo el idioma con furor de alucinado, abriendo el horizonte para que César Vallejo erigiera la poesía hispanoamericana desde lo más profundo de su dolor universal.

El río de Manrique, el "dulce lamentar" de Garcilaso, la vitalidad de Lope, la pasión de Sor Juana, el lujo de Rubén Darío y el desgarramiento de Vallejo, todo esto está presente de alguna manera en los poemas de Calvo y ayuda a la mejor comprensión de los poemas estudiados. Pero advierte Octavio Paz (1956:15) que "Clasificar no es entender. Y menos aún comprender". Propiciar en el lector buena disposición hacia los textos es el trabajo de la crítica. Entiendo por buena disposición a la voluntad del lector inclinada hacia la lectura de las fuentes primarias, pues la lectura personal, el gozo y, también, el tedio, son irremplazable.

No obstante, albergo la esperanza de haber aportado a su elucidación centrándome, básicamente, en dos componentes primordiales de la tradición lírica castellana. Así, pues, en el segundo apartado se estudió el poema “Nocturno de Vermont” encontrándose en él la recreación de la metáfora del río que representa a la vida que desemboca en el mar del morir. La primera constatación de la presencia de la tradición castellana es el uso de versos de extensión clásica, es decir, versos heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos. Además, sobre la base de los estudios de Martos (2001) y Vélez (2001) se pudo seguir la pista del sentimiento de soledad y de la poética de la atenuación, respectivamente, para encontrar el nexo que emparenta directamente a Calvo con Garcilaso. El poeta peruano, entonces, ofrece el río de la vida para conducir a su interlocutor al mar de la desolación.

Se constató, también, la presencia de la lírica castellana en el poema “Para Elsa, poco antes de partir...”. Primero en cuanto al uso de versos clásicos combinados, no obstante, en líneas largas de gran aliento. Después se penetró en su contenido también desde la poética del “bien perdido” y del “dulce lamentar”, pues hay que considerar que se trata de un poema de despedida –de clara intención epistolar– a una mujer que se va a morir mañana. Así, tomando como centro la soledad puesta en el poema y, también, la escritura –es decir la creación poética, actividad que justifica al escritor, pero no necesariamente al poeta– se comentó que la fusión de ambas conducía la búsqueda de un derrotero para la vida desde su íntima vinculación con el arte. Heidegger, Martín Adán, Borges y Paz, en ese sentido, proporcionaron elementos para comentar la vitalidad de Calvo, su actividad poética y contextualizarlo dentro de su época a partir de la información proporcionada por Klaren, sobre todo, y Hobsbawn.

La poesía es, de suyo, más grande que las palabras. Moro lo demuestra con sus poemas visuales y Eielson, en el mismo sentido, sostenía que por lo menos hay dos tipos de poesía: la escrita y la no escrita. Calvo practicó ambas, pero no recurriendo a otras disciplinas del arte

y, por eso, pues, ni pintor, ni escultor, ni músico, sino todo al mismo tiempo, es decir, poeta siempre, porque vivir siempre fue para él lo más importante.

### *Bibliografía*

- ALBORG, Juan Luis. *Historia de la literatura española. Época Barroca*. Madrid: Gredos. 4ta reimpresión de la 2da edición [1970]. 1983.
- ALDA TESÁN, Jesús-Manuel. "El poeta". En: MANRIQUE, Jorge. *Poesía*. pp. 11-74. Madrid: Cátedra. 1990.
- ALONSO, Amado. *Poesía y novela en España. Conferencias*. Lima: UNMSM. Departamento de Extensión Cultural. 1949.
- ARANÍBAR, María Luisa. *Métrica y rima en "Poemas Humanos"*. Tesis para optar por el Título de Magister en Literaturas Hispánicas por la PUCP. 1997.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé. 1974.
- . "Prólogo". En: *Francisco de Quevedo Antología poética*, pp. 7-15. Madrid: Alianza. 1982.
- CALVO SORIANO, César. *Poemas bajo tierra*. Lima: Cuadernos Trimestrales de Poesía. 1961.
- . *Ausencias y retardos*. Lima: La Rama Florida. 1963.
- . *Pedestal para nadie*. Prólogo de Alberto Escobar. Lima: INC. 1975.
- CASULLO, Nicolás. *Itinerarios de la modernidad: corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la Ilustración hasta la posmodernidad*. Buenos Aires: Eudeba. 1999.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Métrica Española*. Madrid: Síntesis. 2000.
- ELIOT, T. S. *Sobre la poesía y los poetas*. Buenos Aires: Sur. 1959.

- ESPASA - CALPE. *Enciclopedia universal ilustrada europeo americana* t XXX-VIII. Madrid: Espasa-Calpe. 1919.
- . *Enciclopedia universal ilustrada europeo americana* t LXIX. Madrid: Espasa-Calpe. 1929.
- FRIEDRICH, Hugo. *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona: Seix Barral. 1974.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. *César Vallejo: poesía completa*. Lima: Ediciones Copé. 1998.
- . *Poesía peruana siglo XX*. t. 1. Lima: Ediciones Copé. 1999.
- HEIDEGGER, Martín. *¿Qué significa pensar?* Nova: Buenos Aires. 1980.
- HOBBSAWM, Eric. *Historia del siglo XX: 1914-1991*. Barcelona: Crítica. 1995.
- KLAREN, Peter. *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Lima: IEP. 2004.
- MARTÍN ADÁN. *Antología*. Madrid: Visor. Edición de Mirko Lauer. 1989.
- MARTOS CARRERA, Marco. *Reflexiones sobre Javier Heraud y César Calvo*. En: *Martín Año* I N° 2: 23-28. 2001.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez. 1932.
- NEIRA, Hugo. *Del pensar mestizo*. Lima: Editorial Herética. 2006.
- OVIEDO, José Miguel. *De los orígenes a la Emancipación. Historia de la literatura latinoamericana*, t. 1. Madrid: Alianza. 2001a.
- . *Del romanticismo al modernismo. Historia de la literatura latinoamericana*, t. 2. Madrid: Alianza. 2001b.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: FCE. 1956.
- . *Cuadrivio*. España: Seix Barral. 1991.
- . *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral. 1995.

- QUILIS, Antonio. *Métrica española*. Barcelona: Ariel. 1989.
- RAE. [2001] *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española, vigésima segunda edición disponible en [www.rae.es](http://www.rae.es) desde el 2005. 2005.
- RIVERS, Elías L. "Introducción biográfica y crítica". En: VEGA, Garcilaso de la. *Poesías castellanas completas*. pp. 11-24. Madrid: Castalia. 1996.
- SALINAS, Pedro. *Ensayos de Literaturas Hispánicas* (del Cantar de Mío Cid a García Lorca) Madrid: Aguilar. 1967.
- SOCIEDADES BIBLICAS UNIDAS  
*La Santa Biblia*. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602). Revisión de 1960. Bogotá: Sociedades Bíblicas Unidas - Sociedad Bíblica Colombiana. s/f.
- VALLEJO, César  
*Los heraldos negros. Trilce*. Lima: Peisa. s/f.
- VELEZ, Elio. "Breve aporte al estudio del verso de César Calvo: lectura prosódica de *Nocturno de Vermont*". En: *Escritura y Pensamiento*, Año IV, Nº 8: 25-74. 2001.
- ZILIO, Giovanni M. *Estilo y poesía en César Vallejo*. Lima: Universidad Ricardo Palma Editorial Universitaria, Horizonte. 2002.



## ANEXOS

### ANEXO 1

#### Nocturno de Vermont

Me han contado también que allá las noches  
tienen ojos azules  
y lavan sus cabellos en ginebra.

5           ¿Es cierto que allá en Vermont, cuando sueñas,  
el silencio es un viento de jazz sobre la hierba?

          ¿Y es cierto que allá en Vermont los geranios  
inclinan al crepúsculo,  
y en tu voz, a la hora de mi nombre,  
en tu voz, las tristezas?

10          O tal vez, desde Vermont enjoyado de otoño,  
besada tarde a tarde por un idioma pálido  
sumerges en olvido la cabeza.  
Porque en barcos de nieve, diariamente,  
tus cartas

15          no me llegan.  
Y como el prisionero que sostiene  
con su frente lejana  
las estrellas:  
chamuscadas las manos, diariamente  
20          te busco entre la niebla.

Ni el galope del mar; atrás quedaron  
inmóviles sus cascos de diamante en la arena.

          Pero un viento más bello  
          amanece en mi cuarto,  
25          un viento más cargado de naufragios que el mar.

(Qué luna inalcanzable  
desmadejan tus manos  
en tanto el tiempo temporal golpeando  
como una puerta de silencio suena.)

30 Desde el viento te escribo.

Y es cual si navegarán mis palabras  
en los frascos de nácar que los sobrevivientes  
encargan al vaivén de las sirenas.

35 A lo lejos escucho  
el estrujado celofán del río  
bajar por la ladera  
(un silencio de jazz sobre la hierba).

Y pregunto y pregunto:

40 ¿es cierto que allá en Vermont  
las noches tienen ojos azules  
y lavan sus cabellos en ginebra?

¿Es cierto que allá en Vermont los geranios  
otoñan las tristezas?

45 ¿Es cierto que allá en Vermont es agosto  
y en este mar, ausencia...?

## ANEXO 2

Para Elsa, poco antes de partir...

*A Miriam y Fernando Sarmiento*

Porque vivo hace siglos en el aire  
como  
un  
trapecio  
vacío

- 5 yendo y viniendo  
 de lo que he sido a lo que no seré  
 Porque en el aire habito como respiración a medianoche,  
 como el hálito de alguien que no vivió jamás,
- 10 como la última mirada  
 de un remo que prosigue, ya sin brazo, remando  
 Porque cruzo los días como un puñal la cara del que huye,  
 como lápiz sin dueño sobre el papel en blanco
- 15 Porque escribo estas líneas no solamente con mi vida  
 sino con el jadeo de todos los fantasmas que me amaron,  
 de todos los fantasmas que murieron y renacieron  
 con el rostro vuelto a una feroz desolación, culpándome
- 20 Porque con culpa escribo, con el lento rumor de tus ropas  
 cayendo en la penumbra de Ginebra, cuando aún era tiempo  
 y los relojes ignoraban el peligro, sus agujas  
 como el abrazo de un náufrago en la dichosa profundidad,  
 mi boca persiguiendo tu vientre en el silencio que precede  
 a los incendios  
 y las almohadas húmedas y los ojos que ya no veré nunca  
 girando en los espejos y la noche infinita:
- 25 ayúdame a quedarme cuando me encuentre lejos
- En todo cuerpo que mis manos conduzcan a la hoguera,  
 en todo cuerpo que mis manos alejen de la orilla,  
 tú seas el reverso de esta inútil victoria,  
 la única copa que yo no desdeñé después del vino fúnebre
- 30 Nada puede aprisionar al viento sino la libertad  
 Nada sino la libertad podría rodearnos ahora  
 y hacerte comprender que estuve solo  
 porque la intemperie no cabía en aquel cuarto sórdido  
 que tú insistías en llamar país, doce millones de rostros  
 pegados a los muros de un Orden repudiable y desleído
- 35

- Ayúdame a prescindir de esos fantasmas que amo  
Ayúdame a no golpear y golpear la puerta  
como si ella tuviera la culpa  
Ayúdame a ser la llave que abra sin cerrar nunca nada  
40 A mí, tu único hermano que nació sin tiempo,  
ayúdame a no perderlo, por lo menos así  
como quien pierde la llave con la puerta  
y no puede salir ni regresar, menos que un niño  
que rasguña el aire como si fuera la tapa del ataúd
- 45 Porque yo he recorrido las colinas de Francia y he visto  
en el estruendo verde, en la delicadeza desbocada de junio  
he visto un niño lejano y eternamente dormido bajo un río  
de sangre
- 50 Y he cruzado el Pont Neuf con los ojos vueltos al turbio  
origen del destello  
-miles de argelinos fundidos bajo cada baranda de piedra  
-miles de vietmanitas bajo cada loseta primorosa miran pasar,  
inútilmente, el Sena  
Y están ahora aquí nombrándome, hilo de los retratos  
de saliva dorada colgados de los muros que se ensanchan
- 55 Los días pasan por tu rostro como una cicatriz oscura  
**Ayúdame a prescindir de esos fantasmas que amo y que destruyo**  
y mis dedos te palpan con la voracidad de un ciego en la  
noche  
Me había olvidado de la noche  
**Ayúdame a tocarlo ansiadamente**  
Me había olvidado de mi cuerpo y su noche soleada  
**como quien toca la puerta de una casa que se aleja y se aleja**  
60 y tu cuerpo, este leño que sobrevive al miedo y la ceniza
- Me había olvidado de algo tan simple y verdadero  
como beber un vaso de agua, levantarme en la sombra  
de los cuartos prestados, dejar correr el tiempo  
todavía entre sueños y luego despertarme con la sed en tu cuello

65 Me había olvidado que la vida también está hecha de  
 todos esos ínfimos, esos heroicos acontecimientos que se  
 cumplen a tientas  
 entre un cuerpo desnudo y otro cuerpo desnudo,  
 entre el cauce del río y el vaso de la boca

70 Anduve mucho tiempo tras los muros  
 demasiado lejos, buscándome  
 con un palito entre las ruinas, con un fósforo  
 que encendía en mi mano las mechas temblorosas  
 Y no me hallé siquiera entre los muertos

75 Me había olvidado de quedarme dormido a la intemperie  
 sobre un pecho como sobre una llanura inacabable  
 donde las maravillas de cada día crecen sin sobresaltos  
 y los ciegos hallan placer en extraviarse  
 y los amantes que se despidieron para siempre  
 no temen encontrarse de nuevo por primera vez

80 Ayúdame a no vivir  
 como una roca en medio del mar  
 Ayúdame a no ser más el pasajero que la lluvia desdice  
 sino el único suelo por donde caminen los hoteles  
 en donde nuestros cuerpos giraron y se hundieron,  
 85 no los pasos medrosos  
 sino el pie detenido al borde de la cama  
 a la orilla de un cuerpo que cae dentro de sí  
 como un abismo precipitándose hacia el pecho del suicida,  
 hacia el irremediable plumaje del suicida,  
 90 no esta frente viuda, sin nadie al frente, viendo  
 cojear el destino como un río que ha perdido una orilla  
 y avanza seco recordando el agua,  
 no una silla sino cualquier camino  
 y cualquier trote cálido en lugar de esta oreja  
 95 pegada en tierra, oyendo llegar nada

Me había olvidado de mi boca persiguiendo algo más  
 Ayúdame a prescindir de los fantasmas que amo

- y que destruyo  
     y sin los cuales la vida sería solamente  
 algo más que una hermosa palabra entre las sábanas  
 100 algo más que otra boca entre los falsos sueños y las páginas
- Me había olvidado de escribir simplemente,  
     como quien bebe  
     o ama, sin que el Olimpo se me suba a la cabeza  
 Me había olvidado que un poema se prepara  
 105 con minuciosa alegría  
 como un regalo que ya nadie espera, y se moldea con urgencia  
 y violencia, con irrepetible, con irremediable ternura,  
 como hacerle el amor a una mujer que se va a morir mañana
- Me había olvidado que te vas a morir mañana  
 110 **Ayúdame a ser el caminante que no pide nada**  
 Me había olvidado que me voy a morir mañana  
     **que no pide nada sino un poco de camino**  
 Me había olvidado que nunca más tendré 31 años  
     **sino un tronco de sombra junto al fuego**  
 115 Me había olvidado que nunca más tendré 18  
     **Pero que yo no me dé cuenta**  
 ni un padre flaco y barbudo pintando allá en la infancia  
     **que no husmee tu mano**  
 ni el corazón como un delfín atado a su veloz terciopelo  
 120 me había olvidado  
     **el receloso animal que me habita**  
 que nunca más repetiré en agosto estas caderas y la miel quemada  
 un cuyo olor subimos uno a uno los labios, los instantes  
 la inalcanzable noche de Madrid  
 125 hasta encontrarnos, hasta renacernos, hasta exterminarnos
- Y cómo canta al fin de la escalera, sobre las últimas estrellas  
 otra vez, otra vez por vez primera, como una rama tierna el  
 fuego muerto  
 y oyéndolo nosotros regresamos a ver, somos los ojos  
 del niño que dormía bajo esa flor de nieve

- 130      Porque vivo hace siglos en el aire de un trapezio vacío  
          yendo y viniendo  
          de lo que he sido  
          a lo que no seré  
          Porque muero hace siglos a la orilla  
          de un cuerpo hundido:
- 135                ayúdame a no olvidarte  
          y la pesada piedra que me amarra hacia el fondo  
          sea una pompa de jabón, las alas de un dulcísimo castigo
- Ayúdame a tocarte ansiadamente como quien toca la puerta  
          de una casa que se aleja  
          y se aleja
- 140      Ayúdame a ser el caminante que no pide nada  
          sino un poco de camino, un tronco de sombra junto al fuego  
          Pero que yo no me dé cuenta, que no husmee tu mano,  
          el receloso animal que me habita  
          el desolado animal que me habita en la noche y en el día
- 145      deja abierta la puerta para que tú regreses o me vaya
- Ayúdame a quedarme cuando me encuentre lejos  
          cuando me encuentre lejos de la memoria que me devuelves  
          sin proponértelo  
          como quien llena un vaso de agua simple
- 150      y en el gesto de su mano extendida caben todos  
          los mares  
                    Pasan todos los mares  
          Como los días  
          Pasan todos los años, las personas, las calles, los adioses
- 155      Ayúdame a quedarme cuando yo haya pasado  
          cuando yo haya pasado sobre el papel en blanco  
          como un cuchillo por el rostro  
          de estos días  
          en donde tú ya eres
- 160      la sonrisa que insiste cuando los labios cesan

El mar se abrirá entonces  
 y ha de pasar en medio  
 de las olas  
 165                    ese  
                           niño  
                           indefenso

Y en su mano nosotros como el último fósforo

### ANEXO 3

Estado de la cuestión acerca de: La presencia de la poesía lírica castellana tradicional en los poemas “Nocturno de Vermont” y “Para Elsa, poco antes de partir...” de César Calvo.

El poema “Nocturno de Vermont” forma parte del libro *Ausencias y retardos* (Lima, 1963) y es incluido en la *Antología de la poesía peruana joven* (Lima, 1965) realizada por Francisco Carrillo. El antólogo obvia todo comentario crítico y se limita a informar sobre el lugar y año de nacimiento del poeta, los premios recibidos y la relación de libros publicados (Cfr. Carrillo 1965: 7). Considera suficiente el haber presentado a los jóvenes poetas como creadores conscientes de su oficio y no como simples “aprendices de bohemios que han tomado la poesía como una natural inspiración de juventud” (Carrillo 1965: 5).<sup>22</sup> Para el crítico, además, la generación cuya obra antologa es la más prometedora que haya habido en el Perú en el curso del siglo XX y confía en que ella enriquecerá sobremanera la poesía peruana (Cfr. Carrillo 1965: 5).

Alberto Escobar en su *Antología de la poesía peruana* (Lima, 1965) afirma que en el arte de Calvo confluyen aptitudes de poeta mayor. En ese sentido, *Ausencias y retardos* significa un avance en la búsqueda de un estilo original y personalísimo que se apoya en la base de una imaginación poderosa y la posesión de una fina sensibilidad que le permite

<sup>22</sup> En el mismo sentido se pronuncia Estuardo Núñez aplicando su juicio a los escritores aparecidos en la escena literaria a partir de 1940 (Cfr. Núñez 1965: 55-60).



percibir los sutiles matices del idioma (Cfr. Escobar 1965: 202-203). El crítico, sin embargo, solo muestra trabajos de *Poemas bajo tierra* (Lima, 1961), el primer libro de Calvo.

Otra antología que debe mencionarse es la efectuada por Leonidas Cevallos bajo el título de *Los nuevos* (Lima, 1967). Cevallos parte de la pugna entre poetas-puros y poetas-sociales que caracterizó a la Generación del '50 y que, finalmente, se resolvió a favor de los segundos mientras permanecieron fieles a la vocación de una poesía entendida como agente fundamental de cambios sociales y políticos. Así, pues, puede arribar a la descripción de los rasgos que definen los caracteres de la Generación del '60, a saber: a) las influencias surrealista y de la Generación del '27 español son suscritas en medida mínima, b) Vallejo esta presente como tema de estudio y no como influencia gravitante, mientras que, por otro lado, c) muestran apertura hacia la poesía de habla inglesa y d) buscan reflejar la realidad circundante mediante la expresión individual calibrada en el sentir colectivo (Cfr. Cevallos, 1967: 7-12). Estas observaciones bastan para la exclusión de Calvo no solo de la antología referida sino, además, de la generación bajo estudio. Cevallos considera que esta generación nace con la publicación del libro *Los comentarios reales* (Lima, 1964) de Antonio Cisneros y se fortalece, según Ricardo González-Vigil, entre 1964 y 1968 en lo que denomina el "británico modo" (Cfr. González-Vigil 1999: 25-26).

Carlos López Degregori y Edgar O'Hara amplían esta visión de la Generación del '60. En el volumen *Generación poética peruana del 60 Estudio y muestra* (Lima, 1998) sostienen que la riqueza y variedad de lenguajes que en ella coexistieron permite identificar, por lo menos, tres vertientes creadoras que tienen como antecedente común a la Generación del '50.<sup>23</sup> Dichos lenguajes discurren, pues, a) por la tradición peninsular (1960-1964), b) por la vanguardia anglosajona (1964-1966) y c) por la modernidad literaria afín al simbolismo francés y la vanguardia

<sup>23</sup> Araujo había advertido de estilos independientes conviviendo en la Generación del 60 y de la fraternidad que cohesionaba el grupo humano (Cfr. Araujo 1985: 90).

europaea, siendo esta ruta la menos difundida y estudiada (Cfr. López y O'Hara 1998: 15-25).

Respecto de la primera línea, que es donde se encuentra César Calvo, los estudiosos señalan que, desde el ámbito formal, se privilegia el lujo metafórico y el acento musical y, desde una perspectiva más general, la calidad del lenguaje "culto, elegante y refinado" (López y O'Hara 1998: 19).

Hay que decir, también, que la muestra incluye el poema "Nocturno de Vermont", de cuya medida alerta O'Hara. López Degregori, por su parte, señala que "es una ilustrativa muestra de la habilidad metafórica y musical de Calvo" que, sin embargo, demuestra que el poeta se contentó "con el virtuosismo y la belleza afin a los cánones consagrados" cuyo abandono produciría el libro *Pedestal para nadie* (Cfr. López y O'Hara 1998: 90-91).

González-Vigil recoge todos estos aportes en el tomo segundo de su *Poesía Peruana Siglo XX* (Lima, 1999). Con su habitual dicción sintética, el estudioso se expresa del siguiente modo sobre trayectoria poética de Calvo:

Con un extraordinario sentido del ritmo y la belleza de las imágenes, Calvo es uno de los mejores poetas de la "Generación del 60". *Poemas bajo tierra* demostró el precoz dominio artístico de Calvo, capaz de obtener páginas memorables asumiendo -arriesgada emulación, causante de algunos altibajos en el libro- temas y recursos de César Vallejo y Juan Gonzalo Rose. Menos armonioso, desigual en demasía, *Ausencias y retardos* tiene la virtud de servir de tránsito a una poesía más compleja y personal, la cual se afirma en *El cetno de los jóvenes* y madura en *Pedestal para nadie* y *Como tatuajes en la piel de un río*. Calvo sabe nutrirse de los rasgos (narrativos, coloquiales, reflexivos de la experiencia histórica, irónicos, etc.) que tipifican al nuevo lenguaje poético instalado por su "generación" a mediados de los 60, pero conserva el aliento armonioso y el gusto por la belleza verbal, con un acento sabrosamente hispánico (y no al modo

de la poesía en lengua inglesa). Algunos temas son constantes: la tristeza nostálgica, la muerte, la exaltación erótica y el anhelo revolucionario (González-Vigil 1999: 85)

Entre los poemas que el crítico ofrece al lector se leen “Nocturno de Vermont” y “Para Elsa, poco antes de partir...”, del que nada se ha dicho hasta el momento.

En octubre del año 2001 la Revista de artes y letras *Martín* dedicó su número 2 a rendir homenaje póstumo al poeta. La revista ofrece la información suficiente para hacernos de un punto de vista global acerca de la vida y la obra de Calvo: entrevistas y semblanzas de amigos y parientes, una muestra fotográfica y una breve antología de su obra creativa, en la que, además de poemas, se incluye un fragmento de su novela *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* (Iquitos, 1981), así como la letra de algunas canciones compuestas por el poeta.<sup>24</sup>

Marco Martos ha dicho que aunque “Nocturno de Vermont” se puede considerar de verso libre, en rigor no lo es, pues su composición métrica responde a las reglas del formato tradicional de la “silva” (sucesión alternada y caprichosa de versos endecasílabos y heptasílabos) que en lengua castellana desde Garcilaso de la Vega hasta la actualidad se ha venido cultivando. Martos menciona al poeta Francisco Bendezú como un cultivador contemporáneo de la silva en el Perú. Refiere, además, la audacia de Vallejo para experimentar con combinaciones métricas (de catorce, once y siete versos) como en el poema “Idilio muerto”. Así, pues, Martos demuestra el origen clásico del exquisito poema de Calvo (Cfr. Martos 2001: 26-28).

El poema titulado “Para Elsa, poco antes de partir...” aparece por primera vez en *Pedestal para nadie* (Lima, 1975), volumen que recoge los poemarios *El último poema de Volcek Kalsaretz* (1965), *Cancionario* (1967) y *Pedestal para nadie* (1970) (Cfr. Calvo 1975). Como ya hemos dicho, la crítica no se ha pronunciado aún sobre el texto del poema.

<sup>24</sup> Calvo también frecuentó la traducción, con muy buenas cosechas (Cfr. Calvo 2005: 7, 9-11).

A manera de síntesis, es pertinente manifestar que la crítica es unánime al ponderar la alta calidad poética de César Calvo. Las distintas antologías que admiten entre sus páginas poemas de Calvo valen por toda demostración. Aunque José Miguel Oviedo sostiene que fue una promesa que se truncó por inconstancia y por el ritmo errabundo que llevó en su vida, sin dejar de reconocer, empero, el sortilegio rítmico de sus versos (Cfr. Oviedo 2001: 432). Así mismo, existe acuerdo respecto de las resonancias clásicas en el conjunto de su obra lírica. Su preocupación por asuntos de índole formal ha sido señalada por López Degregori y O'Hara, González-Vigil y Martos. También hay acuerdo en relación al lugar que ocupa en el devenir de la literatura peruana escrita en lengua castellana y nadie duda de integrarlo a la Generación del '60. Queda señalado, además, el vacío que impera sobre el poema "Para Elsa, poco antes de partir..." y que se intenta llenar con la investigación emprendida. De su calidad personal nos hablan el número 2 de la Revista *Martín* y el artículo de Max Silva Tuesta (2000) cuyo título reza *Una carta abierta y cinco notas sobre César Calvo* y que fuera publicado en la revista *La Casa de Cartón de Oxy* al poco tiempo del fallecimiento del poeta.<sup>25</sup>

Con todo esto, pues, se allana el camino para continuar los derroteros que ya ha tomado la presente investigación. Sin embargo, aún queda por elucidar la lírica castellana tradicional sobre sus aspectos de forma y de fondo, para lo cual serán muy útiles los trabajos de Jorge Guillén (1962), Pedro Salinas (1967) y Nemesio Fernández (1969), entre otros.

<sup>25</sup> La revista *Umbral* publica diez poemas de Calvo a manera de homenaje (Cfr. *Umbral* 12, 2001: 97-108).

## Bibliografía

- CALVO SORIANO, César. *Ausencias y retardos*. Lima: La Rama Florida. 1963.
- . *Pedestal para nadie*. Prólogo de Alberto Escobar. Lima: INC. 1975.
- . *Variaciones rumanas*. Edición y presentación de Elio Vélez. Lima: PUCP. 2005.
- CARRILLO, Francisco. *Antología de la poesía peruana joven*. Lima: La Rama Florida y Biblioteca Universitaria. 1965.
- CEVALLOS MESONES, Leonidas. *Los nuevos*. Lima: Editorial Universitaria. 1967.
- ESCOBAR, Alberto. *Antología de la poesía peruana*. Lima: Nuevo Mundo. 1965.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. *Poesía Peruana Siglo XX*. t. 2. Lima: Ediciones COPÉ. 1999.
- FERNÁNDEZ, Nemesio. *Lengua española y literatura*. Madrid: Santillana. 1969.
- GUILLÉN, Jorge. *Lenguaje y poesía*. Madrid: Revista de Occidente. 1962.
- LÓPEZ DEGREGORI, Carlos y O'HARA, Edgar. *Generación poética peruana del 60 Estudio y muestra*. Lima: Universidad de Lima. 1998.
- NÚÑEZ, Estuardo. *La literatura peruana en el siglo XX (1900-1965)*. México: Pormaca. 1965.
- OVIEDO, José Miguel. *De Borges al presente. Historia de la literatura hispanoamericana*. t.4. Madrid: Alianza Editorial. 2001.
- SALINAS, Pedro. *Ensayos de literatura hispánica. Del "Cantar de Mio Cid" a García Lorca*. Madrid: Aguilar. 3ª ed. 1967.
- ARAUJO LEÓN, Óscar. "Generación poética del '60'". En: *Socialismo y participación* N° 29, marzo 1985: 87-91. 1985.
- MARTOS CARRERA, Marco. "Reflexiones sobre Javier Heraud y César Calvo". En: *Martín* Año I N° 2: 23-28. 2001.

- SILVA TUESTA, Max. "Una carta abierta y cinco notas sobre César Calvo".  
En: *La Casa de Cartón de Oxy* II Época, N° 22: 32-39. 2000.
- MARTÍN. Revista de artes y letras Año I, N° 2: 1-128. Lima. Número de homenaje póstumo a César Calvo. 2001.
- UMBRAL. Revista del conocimiento y la ignorancia N° 12: 97-108. Cajamarca. 2001.