

César Vallejo: Tiempo de opacidad opacidad

Pedro Granados



NEPAN



Nepan Editora

Diretor administrativo:

Marcelo Alves Ishii

Conselho Editorial

Agenor Sarraf Pacheco - UFPA
Ana Pizarro - Universidade Santiago/Chile
Carlos André Alexandre de Melo - UFAC
Elder Andrade de Paula - UFAC
Francemilda Lopes do Nascimento - UFAC
Francielle Maria Modesto Mendes - UFAC
Francisco Bento da Silva - UFAC
Francisco de Moura Pinheiro - UFAC
Gerson Rodrigues de Albuquerque - UFAC
Hélio Rodrigues da Rocha - UNIR
Hideraldo Lima da Costa - UFAM
João Carlos de Souza Ribeiro - UFAC
Jones Dari Goettert - UFGD
Leopoldo Bernucci - Universidade da Califórnia
Livia Reis - UFF
Luís Balkar Sá Peixoto Pinheiro - UFAM
Marcela Orellana - Universidade Santiago/Chile
Marcello Messina - UFAC
Marcia Paraquett - UFBA
Maria Antonieta Antonacci - PUC/SP
Maria Chavarria - Universidad San Marcos
Maria Cristina Lobregat - IFAC
Maria Nazaré Cavalcante de Souza - UFAC
Miguel Nenevé - UNIR
Raquel Alves Ishii - UFAC
Sérgio Roberto Gomes Souza - UFAC
Sidney da Silva Lobato - UNIFAP
Tânia Mara Rezende Machado - UFAC

CÉSAR VALLEJO: TIEMPO DE OPACIDAD

Pedro Granados

Rio Branco - Acre
Nepan Editora
2017



Núcleo de Estudos das Culturas Amazônicas e Pan-Amazônicas - Neapan

Projeto Gráfico e Arte final: Raquel Alves Ishii.

Diagramação: Marcelo Alves Ishii.

Revisão Técnica: Gerson Albuquerque.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

G748c Granados, Pedro

César Vallejo: tiempo de opacidad / Pedro Granados. – Rio
Branco: Neapan Editora, 2017.

186 p.

ISBN: 978-85-68914-16-8

1. Escritores – Peru. 2. Literatura peruana. I. Vallejo, César,
1892 - 1938. II. Título.

CDD: 928.6

Bibliotecária: Alanna Santos Figueiredo - CRB 11/1003

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

PRÓLOGO

Capítulo I. Trilce/Teatro: guión, personajes y público

Capítulo II. El “silencio” Vallejo-Cabral de Melo Neto: un Neruda elocuente

Capítulo III. Lomismo/Isismo: Poéticas gemelas de César Vallejo

Capítulo IV. “A lo mejor, soy otro”: El “zorro” César Vallejo

Capítulo V. Paul Gauguin y César Vallejo: Una curaduría trasatlántica

Capítulo VI. Poesía peruana post-Vallejo: De los indigenismos a las opacidades

CAPÍTULO I

TRILCE/TEATRO: GUIÓN, PERSONAJES Y PÚBLICO

Introducción

Guión de la “escena cerebro”

Personajes de la “escena cerebro”

Público: Colónida

Público: Nosotros ahora

Conclusiones

CAPÍTULO II

El “silencio” Vallejo-Cabral de Melo Neto: un Neruda elocuente

CAPÍTULO III

Lomismo/Isismo: Poéticas gemelas de César Vallejo

CAPÍTULO IV

“A lo mejor, soy otro”: El “zorro” César Vallejo

A lo mejor, soy otro

Conclusiones

CAPÍTULO V

Paul Gauguin y César Vallejo: Una curaduría trasatlántica

Paul Gauguin, camino del Gólgota

César Vallejo en el II Congreso de Escritores Antifascistas
(Valencia, julio de 1937)

CAPÍTULO VI

Poesía peruana post-Vallejo: De los indigenismos a las opacidades

Magdalena Chocano

Vladimir Herrera

Rocío Castro Morgado¹¹⁷: “Premio Copé Internacional 2007”

EPÍLOGO

Hitos de mis estudios vallejianos

Hito 1

Hito 2

Hito 3

Hito 4

Hito 5

NOTAS DE FIM

BIBLIOGRAFÍA

APRESENTAÇÃO

“César Vallejo: tiempo de opacidad” é um convite para lermos o outro e o eu em um mesmo; o outro como uma dimensão do eu; o eu como uma dimensão do outro; o uno que é – no mínimo – um duo. Um duo não do eu mesmo, mas do outro e do eu ao mesmo tempo. A metáfora dessa perspectiva se encontra na forma comovente com que Pedro Granados tece as primeiras palavras desta obra, remetendo os leitores ao seu universo de experiências afetivas – vividas, sonhadas, ouvidas – atualizadas no presente, para introduzir o tema da opacidade cultural *“de modo semejante a como mi madre, ya en la capital del Perú y en ‘español’, para alcanzar las notas más altas de los cantos de la misa dominical, se cambiaba de cultura: viajaba a las procesiones de su pueblo donde se entonaban sentidos cánticos en quechua en honor al Señor de Lampa en Ayacucho; es decir, culturalmente no era una sola persona, sino por lo menos dos”*. Nessa perspectiva, Granados nos aponta caminhos de múltiplas poéticas e inquietantes possibilidades de leituras e traduções dos espaços/tempos de César Vallejo e sua importância para a atualidade de nossas vidas cotidianas em uma América/Amazônia crioulizada e em crioulização.

A personalidade forte da escrita de Pedro Granados, ao longo das páginas deste livro, está marcada nas temáticas que norteiam o objeto de sua rica análise: Trilce/Teatro (roteiro, personagens e público), a reconstrução de um diálogo intelectual e artístico César Vallejo e João Cabral de Melo Neto, uma revisita a análise de Trilce I e II e aos poemas póstumos como ponto de partida para articular aos olhos do leitor a

glissaniana perspectiva do “pensamento arquipélago” e da “poética da relação” como tecituras do “direito à opacidade” em Vallejo que se reflete na significativa marca do eu/outro, e um exercício de tradução inter-semiótica e inter-atlântica Vallejo/Gauguin. Essas questões e a forma como são abordadas abrem caminhos para importantes dimensões do candente legado de Vallejo, com sua estética para o teatro e a poesia, para a arte e a vida. Uma estética cuja lógica se desmembra em múltiplas faces na possibilidade do agrupar/afastar tudo aquilo que nos integra, ou na percepção de identidades/alteridades como o transbordar de iguais/diferentes reafirmando a dignidade humana para muito além de qualquer essencialismo ou hierarquias colonizatórias.

Em Granados, os trânsitos de Vallejo, sujeito do “todo-o-mundo”, são tecidos na imbricação de suas escritas e trajetórias com as escolhas éticas que dão sentido às estéticas desse inquieto poeta no romper com toda forma de “gueto identitário” e suas muitas nuances de enclausuramento do ser. Ser – aqui pensado a partir das premissas pontuadas por Édouard Glissant – que é sempre um *sendo*. Um *sendo* que, nesta obra, se manifesta em intervenções articuladoras de teatro, poesia, canto, cinema, pintura, fotografia, sempre em íntima conexão com as escolhas e os engajamentos políticos desse César Vallejo que a colonialidade continua a interditar e segregar do horizonte de formação intelectual dos estudantes de muitas universidades amazônicas.

“César Vallejo: tiempo de opacidad” é um ato de enfrentamento à colonialidade. Essa colonialidade que cega porque faz ver, ler, falar e escrever como se deve, isto é, de maneira obediente, quieta, conformada: síntese da servilidade orgulhosa, envaidecida, medíocre. A colonialidade e seu acervo de poderosas metáforas governam as cabeças e olhares de nossos professores, que as transmitem (in)tolerantes aos seus jovens alunos. Essa colonialidade interdita Vallejo de nossas salas de aula, ambientes artísticos, bares, saraus, colóquios literários, conversas de esquinas, barrancos e beiras de rios amazônicos. Uma interdição do corpo, dos sentidos e dos olhares. Uma interdição que cerceia o acesso à força transfiguradora dos versos, do canto, da poética, da estética política desse peruano do “*todo-o-mundo*”.

Nessa direção, Pedro Granados nos conduz a um mergulho

pelos caminhos de Trilce para enfatizar que Vallejo produz uma arte que rompe com as lógicas culturais folclorizadas e com os limites territoriais e linguísticos. Ruptura que se caracteriza de múltiplas maneiras, pontuadas de modo inteligente e sensível por Granados, cuja percepção nos leva a apreender um Vallejo que, em dado contexto, supera o positivismo para arremeter sua percepção lírica contra a metafísica ocidental, base ideológica de sustentação da colonialidade no Peru ou, podemos dizer, na América indígena e afroindígena. Nessa arremetida, o inquieto e transgressor Vallejo atualiza o mito de Inkarrí, reordenando toda uma imaginação coletiva em favor de uma “*convivencia social incluyente y utópicamente multicultural*”, em franco desafio ao hegemônico mundo colonizador branco e cristão.

No âmbito da natureza política que se alimenta dessa resposta/manifesto, “César Vallejo: tiempo de opacidad”, lançado pela Neplan Editora, é um convite para irmos além das servilidades acadêmicas e seus acomodamentos. Poderíamos mesmo dizer que é o firme empunhar de uma bandeira de luta contra tudo o que esteriliza a vida, os afetos, os sentidos. Uma bandeira de luta em defesa do aqui/lá de nossas vivências na terra, do dentro/fora de nossas espacialidades e temporalidades, do encontro/desencontro ou do canto alegre/triste de nossas vidas, do eu/tu de nossas identidades. A identidade para Vallejo é um cronótopo ou o constante deslocamento transnacional, conclui Pedro Granados, e o tempo de sua opacidade é o tempo da realidade vivida que é sempre um “tempo de agora” – um devir – porque se vincula às exigências que nos são feitas no cotidiano carnalizado de nossas existências. Exigências essas que nos impõem fazer escolhas éticas, escolhas marcadas por nossa capacidade de pensar/agir no espaço público, pensar/agir em defesa de nossas igualdades/diferenças e do direito à preservação de todas as formas de vida na terra: somos natureza e cultura e compomos um planeta onde a vida da parte requer a preservação da vida do todo.

Gerson Albuquerque

Professor da Universidade Federal do Acre
Centro de Educação, Letras e Artes

PRÓLOGO

De modo semejante a como mi madre, ya en la capital del Perú y en “español”, para alcanzar las notas más altas de los cantos de la misa dominical, se cambiaba de cultura: viajaba a las procesiones de su pueblo donde se entonaban sentidos cánticos en quechua en honor al Señor de Lampa en Ayacucho; es decir, culturalmente no era una sola persona, sino por lo menos dos. Del mismo modo vamos a ventilar aquí el complejo tema de la opacidad cultural. En tanto limeño y mestizo que no habla quechua, pero que ha convivido y compartido desde niño – sin alardes de propiedad lingüística ni tuyo ni mío – con esta cultura; de mayor más bien, y no sin cierto desasosiego, siempre nos llamó la atención el uso instrumental – pretendidamente académico, aunque por lo general oportunista o, peor todavía, mercantil – que ponía énfasis en las diferencias o distinciones: esto es quechua, estos es español, esto es de esta cultura y no de la otra, etc. En este sentido, incluso acaso podríamos interpolar nuestra experiencia con el paradójico, aunque no menos elocuente, contraste entre cine mudo y cine hablado que César Vallejo apunta en sus crónicas sobre Rusia:

“En cuanto al cinema hablado, no se le atribuye ninguna importancia [...] Eiseinstein ha expresado que la palabra sólo puede ser utilizada para reemplazar a la escritura actual en la pantalla y para resolver metronómicamente dificultades en el *découpage*. Por último, política y tácticamente, el cinema hablado no hace sino crear dificultades idiomáticas para la difusión, propaganda y

compenetración socialista entre las diversas naciones de la Unión Soviética. El cinema hablado crea nuevas fronteras, separa a los pueblos. Es, desde este punto de vista, antisocialista, contrarrevolucionario” (2002a: 147).

Por lo tanto, reaccionado ante nuestra compartimentada adultez, por no decir también frente a la generalizada ficción – hace tiempo ya consolidada – inherente al indigenismo clásico (-1) y al Indigenismo-2¹, es como hemos escrito *César Vallejo: Tiempo de opacidad. Tiempo de realidad y, por qué no, asimismo de futuro; de manera más o menos semejante a como, por ejemplo, lo expone Julio Ortega destacando en el contexto la agencia o mediación que corresponde al español:*

“¿Qué tienen en común el quechua y el catalán, el aymara y el gallego, el guaraní y el vasquense, el mapuche y el bable? El español, digo yo, como lengua mediadora. Las lenguas que promedian con el español pueden atravesar su genealogía autoritaria y, liberándolo de la burocracia y los poderes restrictivos, pueden recobrar su horizonte crítico en el plurilingüismo que nos suma. [...] La literatura que hace esta varia familia, a pesar de traumas y trampas del pasado que insiste en repetirse, es ya una comunidad futura. En la historia cultural iberoamericana, la literatura ha sido siempre una utopía comunicativa” (2012).

Protagonismo, específico y concreto de la lengua, que es probable no anule algo apuntado por Mirko Lauer (*Andes imaginarios: Discursos del indigenismo-2*) sobre, más bien, la política de la cultura; aunque esto último, verbigracia, resulte por lo menos gaseoso al profesor William Rowe²: “Cuando Lauer habla de ‘la capacidad de lo criollo, entendido como de lo no autóctono, para hacerse cargo de la cultura nacional como totalidad’ [p.55], cabe preguntarse si se trata de una entidad ideal más que sustancial – una totalidad imaginaria que surge de la dificultad de imaginar el espacio nacional – y, si es así, ¿no tendría lo indígena la misma característica” (113). Elucubraciones ambas, las de Lauer y Rowe, ante las que – sin que esto signifique rehuir el diálo-

go o simplificar los debates – preferimos enfocarnos más bien en los fenómenos o hechos, como por ejemplo, en este caso, el español en Nicaragua:

“es uno de los países latinoamericanos más democráticos, en el sentido que tiene un lenguaje más horizontal, tiene un lenguaje menos vertical, no hay una forma de hablar autorizada, ni una forma de hablar desautorizada; entonces desde muy temprano – quizá desde el siglo XVIII – porque había muchos grupos indígenas, es una comunidad que ha negociado su diálogo a través del español, entonces son grandes traductores, grandes reapropiadores de tradiciones de otras lenguas, como Darío y Cardenal, tienen una dicción, un sentido del ritmo de la conversación que es igualitario – horizontal-, esa fluidez de la comunicación me hace pensar que es la matriz del lenguaje dariano” (Ortega 2009).

La identidad de Vallejo es un cronotopo y no una nación, ni un estilo, ni siquiera propiamente un autor individual; podríamos precisar incluso que, al leer su obra, estamos sobre todo ante una epifanía o “aura”: “¿Pero qué es propiamente el aura? Una trama muy especial de espacio y tiempo: irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse” (Benjamin 40). Desde un principio, pues, aunque de modo mucho más consistente desde *Trilce*, el peruano es un productor de literatura “transnacional”; es decir, sin gueto, sea éste territorial, folklórico o lingüístico. Aunque dicha impronta no nos impida a los lectores, ni nos soslaye tampoco, percibir sus afinidades o simpatías; con la clase popular, en pleno proceso de modernización de Lima, en el poemario de 1922 (Granados 2007a); con la causa republicana en sus poemas a España; y siempre por el mito – de catadura necesariamente colectiva – de Inkarrí (Granados 2014). Sin embargo, puntualizamos, con Vallejo jamás nos hallaremos ante un caso de “eurocentrismo invertido... fundamentalismo latinoamericanista” (Moraña 246). En este sentido, más bien, nos sumamos al modo complejo – y no menos problemático – que sobre “indígena” o “indigenismo” ha planteado Martin

Lienhard:

“Lo que nos permite considerar la posible naturaleza indígena de los textos no es su aspecto, sino más bien su papel dentro de unas prácticas comunicativas específicas. El contenido y el lenguaje no bastan para calificar como indígena a cualquier texto colonial o decimonónico. El uso del contenido como criterio tampoco resiste ningún análisis serio. [...] En cuanto al uso de una lengua amerindia , sabemos que muchos textos escritos en quechua o en aymara forman parte de una literatura de instrucción religiosa, creada por misioneros y sacerdotes españoles cuya motivación era eliminar la idolatría indígena” (Lienhard 168).

Por lo tanto, *Vallejo: Tiempo de opacidad*, el cual asimismo – tal como algunos de ustedes ya lo han reparado – rinde homenaje al filósofo y poeta martiniquense Édouard Glissant, tiene como objetivo principal ahondar e incluso redundar en lo “opaco”; necesaria y gravitante perspectiva actual de los “indigenismos”. Nos anima, pues, incluir, y auto-incluirnos en esto. En otras palabras, alentar un efectivo diálogo transversal, trasatlántico e intercultural a través de la obra de César Vallejo.

El presente libro está estructurado en cinco capítulos, cuyas sumillas van del modo siguiente:

Capítulo I. Trilce/Teatro: guión, personajes y público

Una vez justificada, teórica, metodológica y contextualmente (Lima en los años 20 de siglo pasado), la lectura de *Trilce* de César Vallejo en tanto pieza teatral; pasamos a identificar su guión o esquema de improvisación fragmentado: el mito de Inkarrí. Guión también con indicaciones espaciales y de performance para los distintos personajes de *Trilce*; entre estos los varios heterónimos del sujeto poético. Por último, nos avocamos a indagar en uno de los públicos específicos con el que dialoga la obra: la revista *Colónida* (1916) y el Movimiento Colónida; y también con uno más amplio y no específico aunque siempre

contemporáneo: nosotros mismos ahora.

Capítulo II. El “silencio” Vallejo-Cabral de Melo Neto: un Neruda elocuente

Este capítulo se propone, por un lado, reconstruir un diálogo intelectual y artístico – en apariencia inexistente – entre César Vallejo (1892-1938) y Joao Cabral de Melo Neto (1920-1999). En la biografía del poeta brasileño, de modo recurrente y acaso no menos sistemático, no existe mención alguna del peruano; aunque España fuera en ambos tema y motivo fundamental de sus respectivas obras literarias; y, según ventilaremos aquí, ambos poetas tuvieron mucho en común, repetimos, tanto en el aspecto literario como en el político de sus poemas. Por otro lado, en cuanto desencadenante de este paralelo entre dichos autores, se analizará el poema cabralino “España en el corazón” (homónimo del poemario nerudiano editado por primera vez en 1937). Es decir, aquel poema del brasileño será el puente, de ida y vuelta, para transitar e iluminar los “silencios” entre las poesías del brasileño y del peruano y, no menos, tornar inesperada y particularmente elocuente la poesía del chileno.

Capítulo III. Lomismo/Isismo: Poéticas gemelas de César Vallejo

Isismo (Trilce I)/Lomismo (Trilce II) en tanto poéticas complementarias, no sólo del poemario de 1922, sino también de la poesía póstuma de César Vallejo. Aunque aquí nos concentraremos en Trilce II o, más bien, este último poema será la puerta de entrada para extendernos a las islas o pensamiento “Archipielar” y, no menos, a la “Poética de la Relación” y al “Derecho de la Opacidad”. Conceptos, estos últimos, todos de Édouard Glissant; pero que consideramos podrían ser también vallejianos. Es decir, elaboramos aquí un tamiz común de empatía o entrecruzamiento entre el “meta-archipiélago” que levanta el poeta y filósofo martiniqueño, Glissant, y la poesía “meta-andina” que, finalmente, postula el autor de *Trilce*. Andes y Caribe van, pues, aquí entrelazados. Aunque esto último no constituya culturalmente, en sí mismo, una novedad; basta escuchar la tan difundida “chicha”, mezcla de ritmos andinos y caribeños (Néstor García Canclini). Finalmente, y tal como lo ensayó este último autor en *Culturas híbridas*, nuestro ensayo

también va en “busca de un método” (Jean Franco) para lo que vamos denominando el estudio de las culturas complejas u opacas.

Capítulo IV. “A lo mejor, soy otro”: El “zorro” César Vallejo

Respecto al estudio de la poesía de César Vallejo existe – por lo intrincado del tema – algo así como una bifurcación especulativa y metodológica. Un ramal o camino cuando nos proponemos estudiar los poemas; y, otro, cuando nos adentramos en la biografía del autor. Una serie de interferencias o ruidos se suceden cuando intentamos ligar ambos ramales uno al otro. Es decir, al *software* inventado sobre todo por Georgette de Vallejo, Juan Larrea o André Coyné; corresponde un *hardware* (la biografía tradicional, tipo Juan Espejo Asturrizaga, o la más reciente y renovada, tipo Stephen Hart) que en el fondo no calzan ni se integran. Y esto se debe, pensamos, a que la configuración entre el *software* y el *hardware* de César Vallejo no obedece – como es práctica habitual – a una lógica unilineal o unidimensional; sino, más bien, a una elíptica o rizomática que nos animamos a denominar – de acuerdo a la mitología o tradición oral andina y, asimismo, a la lectura de *Julio E. Noriega Bernuy* – típica del “zorro”. En este sentido, y a modo de sustentar e ilustrar nuestra propuesta, analizaremos el poema “A lo mejor, soy otro” (21 oct 1937).

Capítulo V. Paul Gauguin y César Vallejo: Una curaduría trasatlántica

“Curaduría”, aquí, en dos sentidos simultáneos. El primero, en tanto crítica de las artes plásticas o iconográficas que también abordó César Vallejo en muchos pasajes de sus crónicas; por lo común, con un nítido perfil de mediación cultural y trasatlántica. El segundo, en el sentido llano de intentar remediar un mal o una carencia, en este caso, de tipo artístico o expresivo; asimismo, a una y otra orilla del atlántico. Por otro lado, y una vez presentada esta labor curadora de César Vallejo sobre la obra de Paul Gauguin, el presente ensayo constituye, además, un ejercicio de traducción inter-semiótica; es decir, donde un autorretrato tardío del pintor (“Cerca al Gólgota”) y una fotografía del poeta en el “II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas”

(Valencia, 1937) son tratados en sendos poemas de Pedro Granados. Poemas, por último, a los que continúa un breve auto-comentario o prosificación de cada uno.

Capítulo VI. Poesía peruana post-Vallejo: De los indigenismos a las opacidades

Magdalena Chocano

Vladimir Herrera

Rocío Castro Morgado: “Premio Copé Internacional 2007”

Juan de la Fuente Umetsu

CAPÍTULO I

TRILCE/TEATRO: GUIÓN, PERSONAJES Y PÚBLICO

Introducción

De modo semejante a lo que se propone Guido Podestá en *Desde Lutecia*: “transformar lo marginal en liminar” (1994: vii), respecto al estudio del teatro de Vallejo frente, por ejemplo, a su tan bien valorada, difundida e investigada poesía; nosotros intentamos hacer lo mismo aquí, aunque desde *Trilce*. Es decir, no estamos de acuerdo con el tenor de la segunda parte del proyecto de Podestá: “La lectura de las crónicas me convenció que el teatro no era simplemente un tema. Formaba parte de un discurso más complejo que Vallejo desarrolla al llegar a París [a partir de 1923]” (1994: vii). Nosotros, más bien, puntualizamos – retrotrayendo el interés y la práctica teatral de nuestro autor a unos años antes, una vez instalado ya en Lima – que el poemario de 1922 es la más lograda obra teatral de Vallejo³; al margen de lo que, en general, la crítica ha observado como limitaciones en su papel en tanto dramaturgo⁴. Y que sus teorías sobre el género teatral (“Notas sobre una nueva estética teatral”, 1934), derivan del logro de *Trilce* antes que de representaciones teatrales que hubiera sido imposible viera montadas en Lima y que, una vez en Europa, las que vio o sobre las que se documentó por lo general no lo convencieron del todo. Guiño o vínculo “dramático” de *Trilce* muy pertinente (Neale-Silva, Zilio, Paoli), aunque con un tanto más de opacidad, cual en otro famoso poemario peruano

de la época; nos referimos a *5 metros de poemas* de su compatriota Carlos Oquendo de Amat:

“Desde la portada, el libro nos avisa que estamos ante un evento performativo: sobre un fondo negro se ve un cartel con cuatro máscaras de teatro, anunciando que el espectáculo está por comenzar. [...] A esta misma teatralidad responde el intermedio del poemario: pausa en el espectáculo teatral, pausa en la proyección de una película” (Puñales-Alpizar 102-103).

“Intermedio” aquél, por lo demás, también observado en *Trilce*: “resbala el telón” (Trilce XLII); y que divide este poemario en dos grandes “actos”⁵. Mejor dicho, funciona como puente entre esta primera parte, donde “resbala el telón”, y la que continúa propiamente hasta Trilce LXXVII.

En todo caso, si bien es cierto el vocabulario técnico de César Vallejo – en “Notas sobre una nueva estética teatral” – es convencional o aparentemente poco sofisticado (“tablado”, “escena”, “pieza”, etc.); el debate – problemática y sugestivas soluciones ventiladas allí mismo – desborda ampliamente la sencilla carpintería de aquella nomenclatura:

“Mi teoría apunta hacia una revolución a fondo de la materia teatral y no de la sustancia psicológica o del contenido humano de las piezas. Jamás se podrá renovar ese contenido en tanto que la máquina teatral, es decir, su molde, quede como es desde hace siglos [...] No es exactamente un teatro fantástico o deshumanizado lo que quiero sino, por el contrario, deseo introducir en escena la mayor cantidad posible de vida y realidad. Solamente hay que teatralizar ese material, darle una existencia expansiva, elástica, ágil e infinita: la existencia escénica, las necesidades de la cual se burlan de las leyes y convenciones del mundo corriente” (Vallejo 1999: 508-509).

No sólo por aquello tan apelativo y sugerente – ya en la órbita del manifiesto: “El teatro es un sueño” (Vallejo 1999: 505)⁶ –; “Notas”

parecería invitarnos a leer *Trilce* como teatro o, por lo menos, impele a imaginarle también un escenario característico. *Trilce* sería, ante *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*, un caso de teatro mixto, tanto “interior” como “exterior”, en el sentido que lo esboza aquí Roberto Paoli:

“Los *Poemas humanos* poseen un vasto teatro interior, pero les falta la respiración externa, natural, circunstanciada. En *España* encontramos de nuevo un poco de escenario externo, pero en una dimensión totalmente nueva: España, reemplazándosele al Perú originario, no será una presencia idílica [*Los heraldos negros*], sino épica; no ya la ambientación casi paradisíaca de una vida intrahistórica, sino el teatro desnudo y poderoso de una acción” (Paoli 1969: 12).

Trilce, entonces, también como una propuesta de “épica subjetiva” (Granados 2007b: 203); y lineamientos vallejianos que calzan a su vez, lo veíamos en nuestro libro *Trilce: húmeros para bailar* (2014)⁷, con la idea del lector/performer: “As palavras ganham status performático e a leitura converte-se numa prática na qual o leitor/performer atua junto ao autor/performer” (De Bragança 67). Y, no menos, en cuanto “*Trilce / Teatro*” sería una propuesta artística que podemos entender mejor si además consideramos las tendencias básicas de la época: “Es hacia fines de la segunda década del siglo XX que el teatro en Latinoamérica inicia su propio derrotero en el universo del mito, la tragedia, el inconsciente, la lírica simbólica de lo misterioso y la denuncia social” (Hopkins 266).

Guión⁸: Mito de Inkarrí⁹

“Yo soy la gracia incaica que se roe
en áureos coricanchas bautizados
de fosfatos de error y de cicuta”
 (“Huaco”, *Los heraldos negros*).¹⁰

Todo el poemario de 1922 constituye, en lo fundamental, un desarrollo pormenorizado de esta notable inversión semántica en aquellos versos de “Nostalgias imperiales”¹¹; y, como tal, una epifanía del Sol¹² y, en específico, de Inkarrí¹³. Epifanía y elegía de sustanciales

vasos comunicantes con, a su vez, la Fiesta de la Epifanía del Nacimiento de Cristo o de la Adoración de los Reyes Magos en el calendario católico¹⁴:

“representa la manifestación de Cristo a los gentiles; por ello, los tres reyes tradicionales simbolizan las razas del mundo: blancos, negros y cobrizos. En función de los pueblos representados estaríamos ante europeos, africanos y asiáticos [...] Por eso es importante la inclusión de un indio, Inca en este caso, en algunos lienzos de la Epifanía” (Gisbert 240).

Fiesta de la Epifanía, entonces, acaso la más católica entre todas en la medida en que, desde la Colonia, fomentó la integración de los diversos sectores étnico-sociales; aunque, claro está, a partir de la oficialidad y el poder actuante¹⁵. La cual asimismo, según Margot Beyersdorff, mantiene su vigencia de representación en la costa y los andes del Perú (Beyersdorff 14). En *Trilce*, justamente, se trataría de liberar aquella Fiesta de la iniciativa oficial; acaso se mantiene el “catolicismo”, su vocación incluyente e integradora, pero ya sin cristianismo canónico y sin el significado meramente “multicultural” (‘políticamente correcto’) controlado desde el poder colonial. En este sentido, semejante a lo que arguye Juan Carlos Estenssoro sobre la lucha secular de la población indígena, *Trilce/ Teatro* estaría representando aquí la decisión popular: “por ser reconocida como cristiana (lo que significaría poder participar plenamente en la reproducción simbólica e institucional del catolicismo) y, por lo tanto, también trato de los frenos que se pusieron a esa integración y eventual autonomía” (Estenssoro 2013: 26). En síntesis, en *Trilce* se intentaría implementar, desde América Latina y aunque parezca arcaico, una reforma a la contrarreforma en sus aspectos sociales, políticos, culturales y religiosos a través del mito de Inkarrí¹⁶. Sin olvidar, por cierto, que el catolicismo de la contrarreforma que llegó al Perú con los españoles era él mismo ya sincrético en tanto: asimilación de la antigüedad grecolatina y de los dioses orientales y bárbaros (Paz 341)¹⁷. En fin, todo lo anterior, en la impronta de la efusiva misiva de César Vallejo a su amigo y mentor Antenor Orrego, a raíz de la

publicación del primer libro de este último, *Notas marginales (Ideología poemática)*. *Aforismos*, el mismo año de *Trilce*:

“Y nuestro continente en botón, clara y yema, todavía, necesita eso, la luz de un sol obrero [subrayado nuestro], en toda su diafanidad, capaz de tostar parásitos y de blindar desnudeces” (Vallejo 2011: 104).

Figura, la de Inkarrí, que – a todo lo largo del poemario de 1922 – no sólo se documenta o testimonia de modo fehaciente, sino que también se recrea o “encarna” a la manera de un ritual. Ritual el de *Trilce* de ninguna manera nostálgico o incaísta; y sí, más bien, de algún modo análogo al teatro de un contemporáneo de César Vallejo como, por ejemplo, Luis Ochoa¹⁸: “el cual profetiza el nacimiento del Hombre Nuevo fruto de la alianza social y cultural entre indígenas y mestizos” (López Lenci 25). Es decir, “millenarism” que un estudioso como Victor Turner reinterpreta de manera muy significativa en términos de “rites de passage” o “social drama”: “the world over, millenarian movements originate in periods when societies are in liminal transition between different social structures” (López-Baralt 106).

En este último sentido, *Trilce* en tanto rito de pasaje – aunque con su peculiar opacidad – contaminaría y se adelantaría a *España, aparta de mí este cáliz*, conjunto de poemas sobre la Guerra civil Española, de por sí radicalmente liminal y abrumador drama social. Lo mismo, aquel aspecto sagrado de *Trilce*, dialogaría con los *Poemas humanos* o *Poemas de París I* y, por cierto, sería la médula y columna vertebral que lo sostendría en sus crónicas parisinas; en tanto éstas recrean y confrontan la propia modernidad:

“El objetivo de Vallejo es, más bien [de modo semejante a Brassai (Gyula Halasz) y André Kertész], hacer folklore de lo moderno [...] En los tres prima la concepción de que el arte tiene – como lo pensaba Baudelaire – dos mitades. La modernidad era tan sólo una de esas mitades. La otra mitad era aquello que era ‘eterno e inmutable’” (Podestá 1994: 16-17).

Como decíamos en otro lugar, son frecuentes y fundamentales en *Trilce*: El **sol(es)** en tanto sustantivo individual explícito o morfema articulado a palabras compuestas (**sol-o**, **sol-loza**, **ab-sol-uto**, **soldando**, **Crisol**, **inconsolable**)¹⁹; como sinonimia o metaforización – pertinente a nuestra lectura – ya lexicalizada del mismo ligada al oro, a lo albo, al “fósforo”²⁰, al mediodía, al fuego; además de constituir ciertas perífrasis alusivas, como “DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES” o “Gallos ajisecos soberbiamente ennavajados”. Es más, aquello constituye el eje axial del libro de 1922. Y todo este repertorio, reunido, alude en lo fundamental – a veces incluso de modo didáctico²¹ – al mito de Inkarrí y corolarios (Granados 2014: 80-81). Sin embargo, el actual repertorio “solar” de nuestro trabajo no sólo luce aumentado y actualizado, o explicado más en detalle; sino también focalizado en su dialéctica con el Mar (y la Tierra), su opuesto y complementario:

“La presencia constante del mar en *Trilce* ha sido elucidada en la brillante monografía de Pedro Granados [*Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo*, 2004], quien a través del análisis de varios poemas demuestra de manera convincente que el mar no es sólo un “referente sino ante todo [...] [la] dinámica interna que en los números se iconiza” (Menczel 2007).

Y aquí, sobre todo, articulado y justificado a manera de un guión con lo que el mismo César Vallejo denomina, en sus “Notas sobre una nueva estética teatral”²², como escena “laboratorio o cerebro o motor de la acción principal”:

“Acondicionar al costado de la escena una segunda escena o cuadro en la que ocurran todos los acontecimientos ligados al estado espiritual y a las fuerzas activas de los personajes: sería una especie de laboratorio o de cerebro o de motor de la acción principal” (Vallejo 1999: 109-110).

De este modo, y en tanto conjunción entre mito y teatro, los avatares alrededor de aquel dios sumergido (Inkarrí) constituirían precisamente lo que Vallejo denomina “escena cerebro” – ligada di-

rectamente a la “acción principal”; y a la que se aferran: “los hechos o fragmentos de acontecimientos que atraviesan la escena” (Vallejo 1999: 512). Es decir, y una vez más, en característico dualismo vallejiano se distinguen también en su “teatro” dos diferentes tipos de escenas simultáneas y paralelas: una contingente, de hechos o motivos que pueden estar presentes o no en la obra. Y otra constante o permanente, y en el caso específico de *Trilce*: la recreación del mito de Inkarrí. En palabras del propio Vallejo en torno a las “leyes” de su nuevo teatro en tanto “sueño”: “el orden esencial en el desorden de la superficie” (Vallejo 1999: 505). Elementos y organización de esta “escena cerebro” o escena matriz de *Trilce*/Teatro que asimismo, como veremos luego, se entronca con una fuerte herencia conceptista. Tal como lo observa Roberto Paoli, aunque refiriéndose sobre todo a la etapa parisiense de la poesía de César Vallejo: “Nadie como él le debe tanto a la gramática conceptista, pero nadie como él ha logrado doblegarla, dislocarla, incorporarla íntimamente a su carácter y personalidad creadora” (Paoli 959).

Guión de la “escena cerebro”

Trilce I: “Quién hace tanta bulla y ni deja / Testar las islas que van quedando. / Un poco más de consideración / en cuanto será tarde, temprano,²³ / y se aquilatará mejor / el guano, la simple calabrina tesórea / que brinda sin querer, / en el insular corazón, / salobre alcatraz, a cada hialoidea / grupada. / Un poco más de consideración, y el mantillo líquido, seis de latarde/ DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES. / Y la península párase / por la espalda, abozaleada, impertérrita / en la línea mortal del equilibrio” (Vallejo 1996: 170).

Crepúsculo. Revelación incompleta o a medias para el sujeto poético porque – incluso en tanto “SOBERBIOS BEMOLES” – no se llegan a alcanzar las ‘notas’; aunque, de modo simultáneo, el crepúsculo constituiría el preludeo espectacular de aquéllas – que lograría el sol una vez ya dentro del mar (Nota

10) – y de las cuales, obvio, sólo cabe imaginarnos: “Así como el cuerpo del Dios Inti (Sol) desciende todas las noches sumergiéndose en las tinieblas del mundo ctónico, el cuerpo del Inca ha descendido a esta misteriosa morada. Pero este mundo inferior es también un mundo interior, misteriosamente iluminado por el Sol invisible a la mirada profana. Es un mundo secreto pero no totalmente impenetrable” (Ferrero 14). Por lo tanto, aquello de “Y la península párase/ por la espalda” (vv. 14-15), vendría a ser la estela intensamente iluminada que describe el Sol – desde el horizonte y hacia la playa: “por la espalda” del mundo respecto al observador en la orilla – justo antes de sumergirse del todo en aquél. Paisaje efímero. En este sentido, las “islas” (v. 2) o lo “insular” (v.8) vendrían a ser también sinécdoques plásticas del Sol en ‘crepúsculo’ o en “pen-ínsula” (‘casi o semejante a una isla’). Y, en consecuencia, imagen del propio Inkarrí, Sol anfibio él mismo. A manera de su sinécdoque “salobre alcatraz” (v.9) que es tanto del cielo o del sol (ave) y, en tanto “salobre” – porque se sumerge para cazar – es también del mar. En términos generales, Trilce I resume toda la escena-cerebro tanto del poemario como de la obra teatral. Cómo el Sol e Inkarrí, el Cielo y el Mar, son finalmente amantes e, implícitamente, también equivalentes; aunque aquí destaque la figura fálica del Sol frente a la vaginal de Inkarrí. Con el sujeto poético mismo, cual un *voyeur*, también “penetrado” o con el Sol sumergiéndose dentro de él. Si matizamos, asumiendo aquél en el poema una actitud doble. Es decir, tanto “activa” (vv. 1-2) o semejante al Sol-Sujeto poético que se aplica a “Testar las islas” (v.2)²⁴; canjeando incluso el sujeto poético su voz con la del propio Sol (vv.1-2)²⁵. Como también pasiva (vv. 3-10) o análoga al mar – y por extensión la Tierra – que, junto con las “islas”, recibe agradecida finalmente del mismo Sol: “la simple calabrina tesórea/ que brinda... / en el insular corazón, / salobre alcatraz”.

Trilce II: “Tiempo. Tiempo. / Mediodía estancado entre relentes /... / Gallos cancionan escarbando en vano. / Boca del claro día que conjuga/ era era era era. / Mañana Mañana. / El reposo caliente aún de ser” (vv. 1-2, 6-10).

Mediodía [Otra imagen del Sol; y de Inkarrí, aunque en tanto “estancado”, icónicamente, impedido de salir a flote o hacia lo alto]. Ante esta situación, “gallos” (animales, como veremos luego, vinculados al Sol) tratan de remediarla “escarbando” para desenterrar el cadáver aún “caliente” – o siempre actual en el mito – de Inkarrí: “El reposo caliente aún del ser”; pero resulta en vano. Es decir, el “tiempo” (v.1) del “era” (v.4) no se pudo tocar con el “mañana” (v.9); vivimos o necesariamente debemos vivir en el “ahora” o el presente del estado del “nombre” (vv.13-16) – Inkarrí – que yace sumergido. Como vemos, Trilce I trata de un Sol externo o de la paradoja de un Inkarrí en lo alto; de un Sol opaco (“crepúsculo”) en vías de sumergirse en el mar. Por su parte, Trilce II trata más bien de un Inkarrí enterrado que no puede salir o elevarse al exterior. Por último, hablamos de dos soles donde necesariamente está presente uno u otro, pero no ambos simultáneamente²⁶. En síntesis, Trilce I y II son como un FUERA / DENTRO, poemas sucesivos y complementarios; aunque a la larga semejantes o, acaso, incluso equivalentes: “Pues no deis I, que resonará al infinito. / Y no deis 0, que callará tanto, / hasta despertar y poner de pie al I. / Ah grupo bicardiaco” (Trilce V).

Trilce III: “No me vayan a haber dejado **solo**, / y el único recluso sea yo” (vv. 29-30).

Sol-o [Símbolo (sol) e ícono (0) de Inkarrí, identidad asumida aquí por el propio sujeto poético]. Asimismo, “y el único recluso sea **yo**” [otra vez la paradoja o el oxímoron de ‘soledad’ (reclus-) + el ícono del sol (0) no sólo en “recluso”, sino también en “únic-0” y “y-0”].

Trilce IV: “Crisol” (v. 15)

Cristo + Sol, sincretismo andino: Inkarrí.

Trilce VII: “Son los grandores, / el grito aquel, la claridad del careo, / la barreta sumersa en función de / ¡ya!” (vv.9-12).

“Barreta”, metáfora vinculada al sol y al pene. Fundación del Cuzco por el Inca Manco Cápac... y también alusión a la potencia sexual masculina.

Trilce XI: “Y por la misma desolación marchóse [la “prima”, aquí, del sujeto poético], / delta al sol teneblosa, / trina entre los dos” (vv. 8-9).

De-sol-ación [Sin Sol], Delta [“desembocadura”] al Sol teneblosa [tiniebla + ícono del Sol (0)] “trina entre los dos” [Trinidad, cristiana, que los hace culpables]. “Teneblosa” es Inkarrí.

Trilce XIII: “pienso en tu sexo / ante el ijar maduro del día [pleno sol]. / ... / Oh, escándalo de miel de los crepúsculos [Epifanía del sol]” (vv. 2-3, 14).

Trilce XIV: “Pero he venido de Trujillo a Lima / Pero gano un sueldo de cinco soles [Mayor protección, complicidad o acrecentada compañía solar]” (vv. 10-11).

Y no sólo, de modo explícito o unidimensional, tomado en su sentido ‘capitalista’: “en relación con la actitud de protesta de Vallejo contra el sistema social que precisamente se basa en el oro” (Zilio 108). Hecho más significativo porque, en Trilce XIV, el sujeto poético o actor se halla en un contexto socialmente absurdo y semejante al de un circo:

“En el circo, la muerte está presente y es siempre convocada bajo la forma del riesgo desafiado por los acróbatas y domadores. Los ‘actores’ que corren ese riesgo deben necesariamente, para correrlo, estar allí tal como ellos mismos son, sin que ningún rol pueda ser interpuesto [...] La relación con el mundo natural,

fisurada por la mirada del payaso, asegura la convención espectacular” (Helbo 102).

Por lo tanto, el propósito es que el público – sin dejar de estar aquí “tal como ellos mismos son” – perciban y confirmen, junto con el sujeto poético o en este caso el payaso, la sociedad capitalista como un espectáculo; donde, lo que hace la diferencia es la vinculación cultural y social ‘otra’ o distinta ilustrada en los versos 10 y 11.

Trilce XIX: “Oh, sangabriel, haz que conciba el alma, / el sin luz amor, el sin cielo, lo más piedra, lo más nada, / ... / Mas si he de sufrir de mito a mito, / y a hablarme llegas masticando hielo, / mastiquemos brasas” (vv. 8-10, 14-16).

Alternativa paradójica a que “sangabriel” permita el nacimiento o retorno de Inkarrí [“el sin luz amor, el sin cielo, lo más piedra, lo más nada”]; de otro modo, habrá un tremendo conflicto cultural.

Trilce XX: “Ese hombre mostachoso, Sol [...] el hombre guillermosecundario [...] engállase el barbado” (v. 4, 14, 18).

Hombre “mostachoso”, “guillermosecundario”, “barbado” – tal como la canónica representación del Dios Padre – yace, a semejanza de Inkarrí, preso o encerrado aquí. Pero “engallado” (hinchido o tal como un gallo de pelea), e incluso dentro de su celda, constituye un **Sol** para su pequeña hija. En paralelo – o tal como lo es Inkarrí – para el también encerrado sujeto poético (poema de la cárcel, según Américo Ferrari). En este contexto, tal como Dios Padre e Inkarrí, la niña y el sujeto poético resultan así equivalentes.

Trilce XXI: “En un auto arteriado de círculos viciosos, / torna diciembre qué cambiado, / con su **oro** en desgracia. Quién le viera: / diciembre con sus 31 pieles rotas, / el pobre diablo” (vv. 1-5).

Tiempo cíclico, fin de un mal año. El **oro** (Sol) del propio sujeto poético está en “desgracia” o en “pieles rotas”, semejante a Inkarrí.

Trilce XXII: “Farol roto [Sol roto, Inkarrí], el día induce a darle algo / ... / Ahora que chirapa [lluvia + sol] tan bonito / en esta paz de una sola línea, aquí me tienes, / aquí me tienes, de quien yo penda, / para que sacies mis esquinas [actitud “femenina” o receptiva... “de cuanto entra por otro lado” o aparentemente de modo no usual, místico, o contra-natura]. / ... / chirapado eterno y todo, / heme de quien yo penda [directamente del sol], / estoy de filo todavía. Heme!” (vv. 7, 11-14, 24-26). En síntesis, el sujeto pende de un Sol “roto”, pero no por esto con menos poder. Asimismo, en tanto “chirapado eterno” (coexistencia de los opuestos fuego y agua), asume su raigal androginia.

Trilce XXIV: “El ñandú desplumado del recuerdo” (v. 4) [tal como “el pichón de cóndor desplumado por latino arcabuz” en “Huaco” de *Los Heraldos Negros*]. Poema del paralelismo y equivalencias entre la resurrección de Cristo y de Inkarrí; a las cuales le corresponden “dos marías” (vv. 2 y 10) que, de modo simultáneo, primero lloran y luego cantan (vv. 2 y 10) según el “sepulcro” se encuentre “florecido” o haya sido “removido”. El “Lunes” [Luna] (v. 11), inmediatamente luego de la resurrección, significa un nuevo inicio o recomienzo. Por lo tanto, predomina en ambos una mirada cíclica de la resurrección.

Trilce XXVI: “aurigan **orinientos** índices” (v. 4); “**Nudo alvino deshecho**, una pierna por allí, / más allá todavía la otra” (vv. 7-8); “**Deshecho nudo de lácteas glándulas**” (v. 11); “la griega sota de oros tórnase / morena sota de islas, cobriza sota de lagos / en frente a moribunda Alejandría, / a cuzco moribundo” (34-38).

“Aurigan orinientos índices” [historia oral relacionada al Sol].

Todo lo destacado en negritas constituye el retrato mismo de Inkarrí donde, si bien destaca el adjetivo “deshecho”, no implica que sus “lácteas glándulas” no continúen actuando y brindando alimento materno... aunque para un nuevo escenario no sólo andino, sino también occidental o universal: frente a Alejandría [Egipto y Grecia] y Cuzco moribundos. Como también español (“España”, aparta de mí este cáliz”) donde, entre los otros locutores y al final de aquel famoso, poema el sujeto poético (o Inkarrí) se hace “madre” él mismo: “[Niños] Si tardo” (Granados 2014: 142-143).

Trilce XXVII: “Rubio [Solar] y triste esqueleto, silba, silba” [Inkarrí que da muestras de vida] (v. 18).

Trilce XXIX: “Acoraza [protege] este ecuador [el sujeto poético ante el cual el sol cae directamente... Inca él mismo], Luna [ciclo benéfico, sombra o noche cómplices: “Un fermento de sol; ¡levadura de sombra y corazón!” de “Huaco”] (v. 9).

Trilce XXXI: “¿Se luden seis de sol?” (v. 5). Carta de la baraja española de los “oros” que puede ser positiva, si está de pie, o negativa si está inversa. Estado de expectativa; como también lo ilustra el pasaje bíblico contenido entre los versos 7 al 10 de este mismo poema: “Cristiano espero, espero siempre / de hinojos en la piedra circular que está / en las cien esquinas de esta suerte / tan vaga a donde asomo”. “Piedra circular” que alude al Sol de los Incas; pero asimismo, y en primer lugar, a la que selló el sepulcro “efímero” de Jesús.

Trilce XXXII: “Baja [al sub-mundo] / el sol empavado [“armado”] y le alborota los cascos / al más frío [Inkarrí]” (vv. 10-12). Ilustra la solidaridad o conexión entre los “dos soles”, uno de Arriba y el otro de Abajo, semejante a los personajes de los “Zorros” en la famosa novela de José María Arguedas.

Trilce XXXVIII: “Este cristal aguarda ser sorbido / en bruto por boca

venidera / sin dientes. No desdentada. / Este cristal es pan no venido todavía / ... / él espera ser sorbido de golpe / y en cuanto transparencia, por boca ve / nidera que ya no tendrá dientes. / Este cristal ha pasado de animal, / y márchase ahora a formar las izquierdas, / los nuevos Menos. / Déjenlo **solo** no más” (vv. 1-4, 14-20).

Este “cristal”, y en tanto “transparencia”, se conecta con el Sol del último verso (en negritas; “**sol**-o”). Es difícil que “márchase ahora a formar las izquierdas” signifique aquí – en medio de este nuevo éxodo y esta meta-utopía andina y no menos bíblica (luz o “cristal” en tanto “pan” o maná: “no venido todavía”), y tal como sugiere recientemente William Rowe – la izquierda internacional: “Where ‘march’ obviously gives to ‘form’ a sense of social mobilisation” (Rowe 2013: 5). Y sí, más bien, acaso refuerce la lectura que sobre lo político en la obra de César Vallejo propone un autor como Julio Ortega: “no se trata de una ‘revolución permanente’, como dicen los trotskistas, sino de una revolución que no pasa por las necesidades autoritarias [aunque “no desdentada”, o “sin dientes”, como un bebé], porque es tan radical que cambia las costumbres, el lenguaje, la política e incluso las relaciones humanas” (Ortega 219-220). Todo esto sin desatender que el Sol - lo trascendente, lo sagrado, lo metafísico - fue (y es) en el “origen” un animal o algo análogo a éste.

Trilce XXXIX: “Quién ha encendido fósforo” (v. 1) [se apela a un actor distinto al sujeto poético]; “Ni ese bueno del Sol que, al morirse [‘Crepúsculo’] de gusto, / lo desposta [‘descuartiza’] todo para distribuirlo, / entre las sombras, el pródigo” (vv. 1, 7-9).

Donde “encendido fósforo”, en tanto intenso y efímero, es metonímicamente análogo al crepúsculo (Inkarri). Texto polifónico (voces) y performático (cuerpos) semejante a lo que ocurre también en los versos 1-2 de Trilce I [“Quién hace

tanta bulla y ni deja / Testar las islas que van quedando”]. Finalmente, situación o contexto de gozo compartido.

Trilce XLII: “Esperaos /... / Esperaos /... / Esperaos [“Un poco más de consideración”, Trilce I, v.3] /... / ¿Aspa la estrella de la muerte? /... / Esperaos otro momento” (vv. 1, 2, 3, 10, 13) [Primera parte del poema, 13 de 26 versos: ‘Expectativa’] “Penetra reencarnada en los salones / de ponentino cristal /... / Primavera. Perú. Abro los ojos. / Ave! /... / **resbala el telón**” (vv. 17-18, v. 21, v. 24).

Poema-escena que divide en dos partes al poemario de 1922; mejor dicho, funciona como puente entre esta primera parte, donde “resbala el telón”, y la que continúa propiamente hasta Trilce LXXVII. A su vez, Trilce XLII, se divide también en dos partes. La primera presenta y crea expectativa por aquella: “¿Aspa la estrella de la muerte? Verso donde, probablemente, “aspa” es lo ‘proscrito o condenado’ si lo relacionamos, por ejemplo, con la marca con que la Inquisición identificaba a sus víctimas; y el término “muerte” asimismo señale, por paradoja o inversión semántica, directamente a Inkarrí. Obvio, no pasa nada de esto en el poema; “aspa” sería la ‘estrella’ la cual anuncia que ya ha acaecido el nacimiento de Cristo “El Salvador”; y, por lo tanto, Inkarrí tampoco significaría muerte aquí sino, más bien, vida efectiva que renace. Por último, en la segunda parte de Trilce XLII, observamos que aquella “aspa” o ‘estrella’ o buena nueva es la que finalmente: Penetra [triumfal] reencarnada en los salones ponentinos u occidentales, en el Perú y, por último – tal círculos concéntricos de mayor a menor – al interior del propio sujeto poético: “Abro los ojos. / Ave!²⁷ / [situación consentida de epifanía y gozo]”. Todo esto justo antes de “resbala el telón” que, si dividiéramos todo el poemario en once partes equitativas (cada una de éstas constituida por siete poemas), Trilce XLII correspondería al último poema de la sexta parte del poemario o séptima escena – del sexto acto

– de la obra teatral; quedando, a cada lado de esta bisagra o puente estructural que constituye la sexta parte (Trilce XXX-VI a XLII), cinco partes de siete poemas o escenas cada una. Ahora, ¿a esta sintaxis de *Trilce* corresponde su diferencial semántico correspondiente? Probablemente sí, en cuanto consideremos cada uno y la totalidad de los poemas (“escenas”) en su detalle; pero, no, en tanto aquí nuestro repertorio-guión refleja la “escena-cerebro” o la acción principal de la obra. Se perciben sólo matices de sentido – que abundan en la complejidad de Inkarrí –, pero no divergentes o grandes diferencias semánticas.

Trilce XLV: “Y si así diéramos las narices/ en el absurdo,/ nos cubriríamos con el **oro** de no tener nada” (vv. 11-13).

Alude al famoso pasaje bíblico: I Corintios 1:18-31. El absurdo en Trilce XLV connota todavía “algo” y alguna protección; frente a la fe que, si bien constituye aquí “nada”, es “oro” y una efectiva forma de cobijo o protección.

Trilce XLVIII: “Tengo ahora 70 soles peruanos” (v. 1)

Momento de certeza cultural suma y plenitud espiritual. Pero que se confunde o toca aquí con la idea bíblica del “perdón”; aquello de tener que perdonar 70 veces... (Mateo 18, 21-35). Por lo tanto, tener es no tener o, más precisamente, recibir es dar: “Di ahora 70 soles peruanos”.

Trilce LII: “O querrás acompañar a la ancianía / a destapar la toma de un crepúsculo, / para que de día surja / toda el agua que pasa de noche” (vv. 21-24).

“Ancianía” en tanto saber ancestral o tradicional; como sol, implícito en “crepúsculo” (Trilce I, v.13: “DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES”), en tanto embalsamiento de agua dulce. Saber fundamental que hereda, continúa y celebra el sujeto poético, trabajando en medio de lo oscuro u opaco de un

“crepúsculo” (“levadura de sombra y corazón” de “Huaco”), para permitir que “de día surja/ toda el agua que pasa de noche”. Sujeto poético en tanto un inca oculto, opaco o discreto. Fertilizadores: el sol y el agua dulce a un tiempo.

Trilce LIV: “y **solloza** la sierra del alma” (v. 9).

Sol (‘vida’) + loza (‘tumba’). Ícono del mismísimo Inkarrí, dios subterráneo, o de Cristo antes de resucitar. Paqarina o lugar, simultáneo y oximorónico, de origen tanto como de sepulcro: “proceso de pensamiento andino como categorías recíprocas y complementarias” (López Lenci 17). También, dualismo al interior del propio yo poético: “sierra del alma” que, obvio, implica su antítesis (‘costa del alma’) que, a su vez, implica al ‘mar’²⁸. Dualismo a ser tomado muy en cuenta para leer el último verso del libro de 1922: “canta, lluvia, en la costa aún sin mar”; el cual, siguiendo esta misma lógica, podríamos invertir del modo siguiente: “Canta, mar, en la sierra aún sin lluvia”.

Trilce LV: “la Muerte está **soldando** cada / lindero a cada hebra de cabello perdido” (vv. 3-4).

“Muerte” cómplice del sol y de Inkarrí; está “**sol-dando**” cada uno de los fragmentos o “linderos” – sin descuidar “cada hebra de cabello perdido” – que por ahora lo constituyen.

Trilce LVI: “Fósforo y fosforo en la oscuridad/ lágrima y lágrima en la polvoreda” (vv. 20-21).

“Fósforo” es análogo a “lágrima”; en tanto “oscuridad” lo es a “polvoreda”. Describen un camino difícil y doloroso; pero donde felizmente no está ausente el sol (“fósforo”) ni el agua (“lágrima”) que re confortan y consuelan.

Trilce LVIII: “En la celda, en lo **sólido**, también / se acurrucan los rincones /... / En la celda, en el gas ilimitado / hasta redondearse en la condensación, / ¿quién tropieza por afuera?” (vv. 1-2, vv. 34-36).

Lo “sol-ido” (“celda”) no implica una negación o ausencia total del “sol”, es por esto que se “acurrucan los rincones” allí; “rincones” en tanto sombras propiamente dichas, pero también en tanto individuos (presos). Es más, aquí la “celda” está abierta e incluso se halla disuelta y como entreverada con toda la vía láctea: “gas ilimitado”. “¿Quién tropieza por afuera?” sería así una pregunta imposible o más bien una sutil respuesta incluyente porque todos y cada una de las cosas constituimos la vía láctea; es decir, en general, estamos “presos”. No existen entonces diferencias de encarcelados o libres, tenemos un destino común; aunque puede que no nos hayamos percatado de ello. Pregunta retórica que nos hace recordar a *Trilce I* (¿Quién hace tanta bulla...?); donde “bulla”, si acaso dificulta la experiencia del sujeto poético, no sería propiamente antagónica al estado de epifanía que aquel experimenta y sí, más bien, cómplice del mismo. Es decir, “bulla” como alegría, felicidad o jolgorio también de otras voces, distintas a la del yo poético, aunque igualmente partícipes de aquella epifanía. En fin, otros locutores o heterónimos – nunca dilucidados del todo en *Trilce* – que anticipan aquellos un tanto más claros y distintos de, por ejemplo, *España, aparta de mí este cáliz* (Granados 2014: 137-142). Paradoja, aquella entre libres presos, que ilustra una vez más el modo en que debemos entender en *Trilce* la dialéctica entre el Sol e Inkarrí.

Trilce LXI: “El poyo en que mamá **alumbró** / al hermano mayor [...] el poyo en que dejé que se amarille al sol / mi adolorida infancia...” (vv. 5-10); “Callamos y n nos ponemos a **sollozar**, y el animal / relincha, relincha más todavía” (vv. 29-30).

“Alumbró” (acción solar) en tanto dar vida y en tanto brindar fortaleza o consuelo. El “sol-lozar” es un estado de ánimo pasajero del sujeto poético que el animal, en tanto naturaleza²⁹, no acepta o con el cual no transige: “relincha más todavía”. Ahora, este “animal” no tiene que ser necesariamente algo

ajeno al propio yo poético; sino, cual otro aspecto del hondo dualismo de esta poesía, un alter-ego o heterónimo más del mismo.

Trilce LXIII: “Cielos de puna descorazonada / por gran amor, los cielos de platino [no de oro], torvos / de imposible” (vv. 6-8).

Otro momento de desánimo de parte del paisaje y, consecuentemente, de parte de la confianza en la herencia cultural del sujeto poético (“puna descorazonada”). El cielo, con el sol tapado por las nubes, se ha tornado de “platino”; es decir, ha cambiado químicamente y aparenta ser ya otra cosa; por esto lo de “torvos/ de imposible”.

Trilce LXVII: “Canta cerca el verano (v. 1) [...] Canta el verano (v. 5) [...] el gran espejo ausente (v. 11) [...] Si vendrá aquel espejo/ que de tan esperado, ya pasa de cristal (vv. 21-22) [...] sólo de espejo a espejo (v. 25).

Algo tan poco vanguardista como la presencia del verbo cantar lo hallamos en varios poemas y, sobre todo, al comienzo y al final de *Trilce*. Aquí, “canta cerca” Inkarrí, aunque parece restársele importancia al hecho que venga como un personaje especial o particular. Eso sí, se pone énfasis en que Inkarrí se trata del “gran espejo ausente”; es decir, “espejo” que se comunica desde ya a otros “espejos” y “sólo de espejo a espejo” (v. 25). Una vez más, *Trilce* se presenta no únicamente como una isla; sino como un conjunto de islas o archipiélago³⁰ o conjunto de actores no menos sagrado: “‘islas guacas’ [waka=manifestación de lo sagrado]” (Millones 20); que nos hace aquilatar mejor también aquello de Trilce XXV: “Desde las islas guaneras / hasta las islas guaneras” (vv.17-18) Y, en consecuencia, *Trilce* también constituiría un texto polifónico o de comunidad de “espejos”; de locutores o heterónimos si bien – en cuanto todos son sagrados – esencialmente indistintos y, en el presente poscolonial, asimismo racial o cultu-

ralmente marcados: “la griega sota de oros tórnase/ **morena** sota de islas, / **cobriza** sota de lagos / en frente a moribunda alejandría, / a cuzco moribundo” (Trilce XXVI).

Trilce LXVIII: “Y preguntamos por el eterno amor, / por el encuentro **absoluto**”.

Versos 18-19: “Ab-**sol**-luto” (ab: ‘privación, separación’ y solutus: ‘suelto’. La idea es de algo entero sin soltarlo en pedazos, DRAE). Con, a través de la escritura anagramática en este caso, del “encuentro” de un Sol entero y no en pedazos como actualmente se halla Inkarrí.

Trilce LXIX: “Qué nos buscas, **oh** mar, con tus volúmenes / docentes! Qué In**consol**able, qué atroz / estás en tu febril **solana**” (vv. 1-3).

Ícono (**Oh**), escritura anagramática (in**consol**able) y derivativa (**solana**) en plan de testimoniar aquí el enganche, dialéctica o intersección entre el mar y el sol. Lo cual otorga al primero la particular intensidad de su oleaje; y, no menos, también la iconicidad semántica de este último con el Sol: olas = rayos de agua = rayos de luz. Por lo tanto: Mar = Inkarrí. Y, en consecuencia, se perfila también el símbolo del **8**; con el Sol arriba y, valga la redundancia, el Mar abajo que, en perspectiva o a la distancia, es la tierra misma; tan redonda como el Sol. Adicionalmente, aunque de un modo más opaco, pero con un significado yuxtapuesto al que otorgan los campos semánticos de “olas” en tanto ‘ondas marinas’ o en tanto ‘páginas de un libro’, tendríamos además el de “olas” en tanto pechos maternos. Es decir, aunque enterrada como Inkarrí, la madre pugnaría igualmente por ser “docente” para su hijo, el sujeto poético; atenta y ávida celebrando al dios Sol (que sale para todos). Y maestra, además, en el sentido del paulatino constituirse en ‘madre’ también su hijo, el propio sujeto poético³¹. Tal como nos lo ilustra Lezama Lima: “La madre viva puede ser uno mismo, que encontramos en la madre o en Eros, en el amor y la

madre muerta que es la sabiduría, la cifra descifrable de cada persona. Quien no se convierte en su madre y no busca a su madre, no ha vivido, no ha justificado el don que le dieran de vivir” (Caisso 90).

Trilce LXX: “Los soles andan sin yantar? O hay quien / les da granos como a pajarillos? (vv. 4-5).

Semejante a Trilce LXVII, aunque se presenta con mayor claridad la comunidad solar o de iniciados (heterónimos u otros personajes) en este poemario. Hipotexto bíblico: Parábola del Buen Pastor.

Trilce LXXI: “Serpea el sol en tu mano fresca, / y se derrama cauteloso en tu curiosidad.” (vv. 1-2); “Vanse los carros flajelados por la tarde” (v. 7);

“Calla también crepúsculo futuro, y recógete a reír en lo íntimo, de este celo/ de gallos ajisechos soberbiamente, / soberbiamente ennavajados/ de cúpulas, de viudas mitades cerúleas” (vv. 13-17).

Inkarrí y el encuentro amoroso del sujeto poético. **Sol** aquí en cuanto pene y semen: “Poema contra-natura: “‘m-ano’, ‘cauteloso’, ‘curiosidad’, ‘suculenta’, ‘cara atrás’, ‘crepús-culo’, ‘rec-óje-te’, ‘cúpulas’, ‘cualquiera’” (Granados 2014: 47); aunque, a fin de cuentas: “lo contra-natural en Trilce LXXI es análogo al testimonio de la maravilla o, en fórmula de André Coyné, la constatación de la supraconciencia de Vallejo [*Medio siglo con Vallejo*. Lima: PUCP Fondo editorial, 1999, 619] (Granados 2014: 48)”. Añadiríamos nosotros, “supraconciencia de Inkarrí”: “carros flajelados por la tarde [por la luz del Sol del crepúsculo]”. Asimismo, los amantes son “cúpulas” o “mitades”, viuda una de la otra, lo que recuerda asimismo el mito platónico del andrógino y, además, explica el énfasis “contra-natura” del poema en cuanto el ano es lo que tienen en común los amantes. De algún modo, dos anos – el de ella y el de él – a costa de estar los

cuerpos previa y sexualmente conectados: “en su única hoja el anverso/ de cara al reverso” (Trilce LXIX); dos Soles en **8**, la radical – cotidiana para los “iniciados” – y siempre penúltima utopía del amor en la poesía de César Vallejo³².

Trilce LXXVII: “agua [lluvia] / que surtiera de todos los fuegos [Lluvia = el fuego... sol] / ... / Canta, lluvia [Sol], en la costa aún sin mar [¿Llanto o sepulcro de Inkarrí?]” (vv. 8-9, 18).

En el contexto general de *Trilce* las olas del “mar” simbolizan el deseo por el Sol, que se ubica en lo alto; o constituyen la propia manifestación del subterráneo Inkarrí en tanto, y tal como apuntamos para Trilce LXIX: olas = “rayos” de agua; es decir, en Trilce LXXVII tal como en todo este poemario, el mar se halla animado en su constante movilidad y metamorfosis por el sol³³. Sin embargo, también la que aquí “canta” o debe cantar – explícitamente – es la lluvia (el Sol) para beneplácito del sujeto poético. Por lo tanto, y aunque efímero (“en la línea mortal del equilibrio”, de Trilce I, con el que el poema LXXVII se toca), aquel verso final de *Trilce* también apunta al instante de epifanía por antonomasia. Todavía no hay “mar”, no hay frustración; la cual, históricamente, podría aludir también a un estado de cosas social y cultural anterior al predominio europeo y cristiano (la Conquista vino por el mar)³⁴. Sin embargo, tal cual veíamos en Trilce LIV – donde ensayamos una posible inversión semántica de este verso: “Canta, mar, en la sierra aún sin lluvia (Sol)” – también podemos considerar *Trilce* invocando en la “sierra” a Inkarrí (en tanto mar o agua subterránea) y ya no precisamente en cuanto Sol (Lluvia).

De esta manera, un sol tutelar está presente en *Trilce* desde el inicio del libro hasta el final del mismo. Presencia en tanto Sol propiamente dicho o, de modo indistinto, en tanto Inkarrí; es decir, protección en la costa y en la sierra, en lo alto y en lo bajo. De modo paradigmático en Trilce LXX: “Los soles andan sin yantar? O hay quien/ les da

granos como a pajarillos? Donde el yo poético y allegados – otros sujetos indeterminados a modo de “islas” (Trilce I) o archipiélago – son ellos también “soles” ahora mismo alimentados como “pajarillos” por alguien:

“Cada viracocha aparece, pues, como un fragmento, un desdoblamiento o un retoño de Viracocha unitario o primigenio [...] eran hermanos o hijos y padres unos de otros, constituyendo una especie de familia. Era probablemente una de las maneras de representarse la naturaleza a la vez unitaria y múltiple de esta figura divina” (Itier 48).

Representación o retablo que asimismo reelabora – de modo conjunto – varios pasajes bíblicos: al “maná” que cae del cielo; aquello de que lo primero es buscar el Reino y de que Dios es el que proveerá las necesidades; la parábola del Buen Pastor; que somos coherederos del Reino de Dios; etc. El sincrético mito de Inkarrí, obviamente, el mismísimo “Crisol” (Cristo + Sol) de Trilce IV³⁵.

Personajes de la “escena cerebro”

En “Notas” no existen fronteras entre el autor y los personajes; tampoco entre estos y sus familias o, incluso, entre aquél y el público: “Habrà que hacer intervenir a los espectadores en la escena y, viceversa, los actores retirarse a las graderías. Es, quizás, el único juego propiamente teatral que puede diferenciar el ecran cinematográfico – en el cual el espectador no puede intervenir – del tablado en el que sí puede entrar y participar.” (Vallejo 1999: 506-507). Énfasis, pues, de esta “nota” en el performance, el intercambio de roles, de vidas y saberes entre actores y público. Asimismo, en la captación de la obra privilegiando la participación de los cuerpos³⁶; aunque sin perder nunca de vista que a la gravitación de la improvisación o del acontecimiento o de lo efímero – implícitos en el término performance – corresponde a la “escena cerebro” de Trilce/ Teatro salvar su texto o su archivo³⁷.

Es más, aquellos personajes se pueden hasta mutuamente ig-

norar. Eso sí, se puntualiza que – en cuanto para César Vallejo el “teatro es un sueño”³⁸ – los personajes deben actuar como independientes del mundo real. Independencia, esta última, que trae consigo también el concurso de varios heterónimos no explícitos o deberíamos decir quizá, más bien, apócrifos del sujeto poético en tanto la problematización del nombre aquí no implica el de la identidad³⁹. O, incluso, nos haría pensar en una multiplicidad alternativa a esta división inspirada, en la cita que sigue, en un experimento con la figura del autor que practicaron, cada uno por su parte, Machado y Pessoa: “pues si el mote de ‘apócrifos’ parece remitir a una pluralidad que aún conserva un sujeto central, el de ‘heterónimos’ designa una multiplicidad descentrada y, aparentemente (sólo aparentemente), sin jerarquías” (Swidersky 41). En este sentido, en Trilce/ Teatro no habría apócrifos porque el “sujeto central” propiamente ya es dual o andrógino (Sol-Inkarrí); y tampoco existirían técnicamente heterónimos porque el sujeto poético – por lo menos desde “Huaco” de *Los heraldos negros* – se sabe un Inca.

Y por otro lado se enfatiza, para nuestro trabajo algo fundamental, que alguno entre aquellos personajes debe desempeñar el rol de una especie de coordinador en la obra; es decir, a la manera de la función asignada al coro en la tragedia griega: “Inventar un personaje destinado a coordinar las diversas escenas, algo así como el coro antiguo, el rol del cual queda fuera de la pieza” (Vallejo 1999: 509). De este modo, si bien su rol no se halla “fuera de la pieza”, en Trilce/ Teatro – en los múltiples cuadros de la escena-cerebro que constituye nuestro guión-repertorio – tenemos un protagonista individual y múltiple – en “archipiélago”⁴⁰ – que hace las veces también de aquel “coro” omnisciente (tiempo, espacio, intimidad de los personajes); sobre todo en cuanto a anunciar o visualizar el porvenir: la actuación y la promesa implicadas en el mito de Inkarrí. Recordando que Trilce/ Teatro constituye, ante todo, la escenificación de un ritual simultáneo y paralelo; para ser más descriptivos: cómo el Sol e Inkarrí – aunque sean finalmente equivalentes o al menos semejantes – se acercan, se tocan y proceden, tal como Inti y Viracocha, a hollarse mutuamente.

Sin embargo, y una vez hecha esta salvedad, en nuestro guión-repertorio son más bien conceptos⁴¹ que “seres de carne y hueso” los que asumen el protagonismo durante la “escena cerebro” que constituye Trilce/Teatro. Conceptos que debemos inferir y los cuales, además, en principio forman pares binarios (A/ B); cada uno opuesto al otro y, a su vez, complementario. Es decir, pares binarios que van a derivar en paradojas o androgínias conceptuales (A-B). Pero cuyo planteamiento en el contexto, debemos advertirlo, no es lógico, sino ante todo – en términos de Gregory Bateson – “ecológico”: “Bateson creía firmemente que somos parte de un mundo viviente y que nuestra pérdida del sentido de la unidad de la biosfera y de la humanidad y la pérdida de la noción de que esa unidad última es *estética* constituye un desastroso error epistemológico” (Donaldson 20). De este modo, y estableciendo para ello un esquema, los conceptos-personajes de Trilce/ Teatro serían los siguientes:

Trilce I:	Fuera/ (Dentro). (Voces: Sol-Sujeto poético)
Trilce II:	Dentro/ (Fuera)
Trilce III:	Soledad-Plenitud
Trilce IV:	Cristo-Sol
Trilce VII:	Potencia sexual masculina/ (Potencia sexual femenina)
Trilce XI:	Sol-Tiniebla
Trilce XIII:	Potencia sexual femenina/ (Potencia sexual masculina)
Trilce XIV:	Carencia-Abundancia
Trilce XIX :	Sangabriel/ Inkarrí
Trilce XX:	Niña-Sujeto poético
Trilce XXI:	Sol-Sujeto poético
Trilce XXII:	Lluvia (Agua)-Sol (Fuego)
Trilce XXIV:	Cristo-Inkarrí
Trilce XXVI:	Inkarrí-Madre
Trilce XXVII:	Muerte-Vida
Trilce XXIX:	Sujeto poético-Inca
Trilce XXXI:	España (Cristo)-América (Sol)
Trilce XXXII:	Arriba-Abajo
Trilce XXXVIII:	Soledad-Totalidad
Trilce XXXIX:	Individuo-Comunidad

Trilce XLII:	“Resbala el telón”: Antes-Después
Trilce XLV:	Nada-Todo
Trilce XLVIII:	Tener-Dar
Trilce LII:	Fuego-Agua
Trilce LIV:	Sierra-Costa
Trilce LV:	Muerte-Vida
Trilce LVI:	Fuego-Agua
Trilce LVIII:	Cerrado (Preso)-Abierto (Libre); Individuo-Comunidad
Trilce LXI:	Hombre-Animal
Trilce LXIII:	Oro-Platino
Trilce LXVII:	Individuo (Espejo)-Comunidad (Espejos)
Trilce LXVIII:	Unidad-Fragmento
Trilce LXIX:	Mar-Sol; Mar-Madre
Trilce LXX:	Individuo-Comunidad
Trilce LXXI:	Él-Ella
Trilce LXXVII:	Costa-Sierra

Guión-repertorio donde, frente a la abrumadora androginia a diferentes niveles (motivos, voces, personajes, estructura misma de la obra), contrasta apenas lo indispensable para que salvemos el conflicto (fundamental en toda narrativa y también en toda obra de teatro). Y son estos los opuestos Dentro/ Fuera (en lo fundamental Inkarrí/ Sol) de Trilce I y II, poemas consecutivos y también complementarios. Trilce VII y XIII que – a modo de enfatizar la diferencia entre el Sol e Inkarrí (Mar o Madre), tal como si fueran un hombre y una mujer – “Trilce/Teatro” le saca partido funcional a esto y otorga protagonismo a su mutua atracción durante todo el desarrollo de la obra. Y, por último, Trilce XIX: Sangabriel (un ángel)/ Inkarrí; pero que no es la oposición Cristo/ Inkarrí; es decir, no constituye un contraste con la misma jerarquía del segundo y sí, más bien, algo episódico o secundario.

Como decíamos más arriba, conceptos-personajes de esta “escena cerebro” de Trilce/Teatro cuya opacidad – inestabilidad y mutabilidad – también nos hacen pensar en el Barroco. Por lo tanto, aquella “escena cerebro” – ella misma como sumergida entre las demás posibles cadenas de escenas de *Trilce* – semejaría un retablo de indu-

dable corte conceptista; es decir, en *Trilce/Teatro* nos hallaríamos ante un inesperado oxímoron o superlativa androginia adicionales. Y esto en cuanto consideremos los estilos o más bien los paradigmas literarios presentes en su estructura: uno vanguardista (fragmentario o “caótico”), en su apariencia o aspecto más inmediato; y otro conceptista o barroco (densamente paralelo y simétrico) en su profundidad. Donde este último, la “escena cerebro” o el retablo barroco propiamente dicho, actúa cual flujo o matriz de lo que ocurre en la “superficie”.

Público: Colónida

Según Luis Alberto Sánchez:

“*Colónida* no se puede reducir a su grupo física e intelectualmente inicial. El “Grupo Norte”, por ejemplo, es una hijuela de *Colónida*. Valdelomar confirmó aquella asociación de talentos con su presencia y hasta con un imaginario sepelio de sí mismo, bañado de rosas que le eran arrojadas por Antenor Orrego y el músico Carlos Valderrama. Era en 1916. El “Grupo Norte” estaba constituido por Antenor Orrego, que lo dirigía⁴², César Vallejo, Carlos Valderrama, José Eulogio Garrido, los poetas Francisco Imaña, Alcides Spelucín, Juan Espejo Asturrizaga, Francisco Sandóbal (*last but not least*) y Víctor Raúl Haya de la Torre” (Sánchez 10).

Por lo tanto, en lo que va de 1916 (*Colónida*) a 1922 (*Trilce*), César Vallejo dialogará con los colónidas liderados por Abraham Valdelomar – del cual, recordemos, no se pudo concretar su prólogo para *Los heraldos negros* – e intentará demarcar, en medio del debate social (indigenismos) y filosófico de la época, su propia manera de entender al Perú⁴³. Punto de vista donde gravitará el concepto vallejiano de “frontera”, permanentemente cuestionado – para intentar ser una y otra vez transgredido – en su poesía⁴⁴. En este sentido, César Vallejo se hallará esta vez frente al Perú – o más específicamente ante su capital, Lima, en los años 20 – ; una “frontera” socialmente compleja y culturalmente heterogénea. ¿Intentó Vallejo en *Trilce* imaginarse una nación? Si así fuera, en consonancia con el autor de los *Siete ensayos*⁴⁵, Vallejo hubiera

replicado a Luis Alberto Sánchez – en “La polémica del indigenismo” – acaso con términos semejantes: “no es mi ideal un Perú colonial ni el Perú incaico sino un Perú integral” (Rodríguez Rea 82). Aunque, lo que sí resulta acaso más seguro en la posición de Vallejo, también en consonancia con la de Mariátegui, sería lo siguiente: “el indigenismo atiende a lo actual de la población indígena, en franca oposición a quienes, como Sánchez, ven en la evocación histórica de lo incaico una de las fuentes de la literatura nacional” (Rodríguez Rea 79).

Por otro lado, lo primero que distancia a Vallejo de los colónidas y particularmente de su líder – a pesar de ser, incluido el nacido en Santiago de Chuco, la mayoría de ellos provincianos – es su aristocratism, su individualismo y, por qué no, también su racismo:

“Yo quise ser el Diógenes de nuestro tiempo, y entre la trailla de cholos piojosos y de zambos grajientos que nos quitan la vereda a título de intelectuales llegó hasta a apagárseme el farol [...] ¿Qué pueden exigir de los artistas estos pueblos de ‘papas a la huancaína’, de calzoncillos con tiritas, de plátanos de la isla y de prendedores de huairuro? [“A José Torres Vidaurre”, Ica, 1° de agosto de 1919] (Valdelomar 353)

Aunque Vallejo reconociera su gravitación como cuentista y alabara el talento de Abraham Valdelomar⁴⁶ – y, además, probablemente, el de un escritor un tanto olvidado hoy en día como Alfredo González Prada – , no transigiría con aquellos desplantes ni elitismos de aquel grupo; tal como lo resume José Carlos Mariátegui en 1924:

“Colónida representó una insurrección... Agotó su energía en un grito iconoclasta y su orgasmo snobista... Los colónidos no coincidían sino en la revuelta contra todo academicismo... Tendieron a un gusto decadente, elitista, aristocrático, algo mórbido. Valdelomar trajo de Europa gérmenes de d’annunzianismo que se propagaron en nuestro ambiente voluptuoso, retórico y meridional” (Chang-Rodríguez 42).

Trilce, en cambio, es mucho más popular o, en palabras un tan-

to más técnicas, transparenta una convivencia multicultural más interactiva, creativa, en negociación continua (Montoya Uriarte 13). *Trilce* supera el dualismo (Hispanismo/ Indigenismo) a través de la propuesta de un andrógino social y cultural inestable; pero no de un mestizaje o conservadora síntesis análoga. Sin embargo, es muy difícil aislar, en medio del debate sobre estos aspectos en aquellos años, el ángulo exacto de la posición ideológica de César Vallejo en *Trilce/Teatro*: “Mariátegui y Sánchez representan dos concepciones opuestas de la sociedad peruana de los años veinte. Si para Mariátegui ‘la pregunta central y aún no resuelta acerca de la sociedad peruana es la cuestión del indio como problema social de integración’, para Sánchez ‘el Perú es ya una sociedad mestiza, tanto en lo racial como en lo cultural’, y por lo tanto el debate sobre la mezcla se resolvió desde los primeros contactos entre españoles e indios. Para ambos, sin embargo, el referente del cosmopolitismo y la cultura europea está presente en todo momento del debate, pues si Mariátegui defiende el aprendizaje europeo como básico para su adaptación a la realidad peruana – en ‘El indigenismo en la literatura nacional I, II y III’, *Mundial*, núm. 345, 346 y 347, enero-febrero 1927 – , Sánchez considera que el mismo concepto de indigenismo ha sido importado de Europa, de la imagen de ‘*bon sauvage*’, y no surgió como un movimiento característicamente peruano” (Ortiz Canseco 139). No de modo conciliador, sino más bien dialéctico, podríamos decir que Vallejo ya en 1922 tiene de ambas posiciones; es decir, del pensamiento de Mariátegui y de Sánchez⁴⁷. Del primero, en tanto es muy elocuente el rescate en *Trilce* de un mito como el de Inkarrí (lo “indígena”, su reivindicación, como algo pendiente o actual). Del segundo, en tanto aquél no es aquí un mito pasatista ni chauvinista; sino post-orientalista (Said), que es la mejor manera de dialogar con aquello del ‘*bon sauvage*’ argüido por Sánchez.

El segundo distanciamiento de César Vallejo frente a *Colónida* y los colónidas, aunque estrechamente vinculado a la mezquina práctica democrática que Vallejo cuestiona en el punto anterior, es que *Trilce* trasciende un cosmopolitismo entendido por nosotros – en contraste

a como lo expone Mirko Lauer – no únicamente en tanto censura al empleo de extranjerismos en sus poemas: “Vallejo ve el cosmopolitismo como una fragmentación desintegradora de la experiencia, y se constituye en tácito defensor de la identidad experiencia-lenguaje [...] Como si aquí se pudiera aplicar la idea que más adelante desarrolló Jacques Lacan según la cual en realidad somos hablados por el lenguaje” (Lauer 147). Con la consecuente conclusión, a manera de corolario, que *Trilce* – y a través de una escritura en “mero español”⁴⁸ – parecería ser hablado por el propio Inkarrí. Sin embargo, lo inmediatamente anterior es casi cierto; es decir, constituye ante todo un espejismo. Nosotros nos animamos a explicar este asunto desde un punto de vista cultural más que lingüístico; sobre todo si nos apoyamos en lo pensado por el mismo César Vallejo para la fórmula de su nuevo teatro: “Tomar una pieza teatral de otro autor (Karamazov, por ejemplo) y dar, a partir de cierto pasaje, una dirección o sesgo teatral diferente. Rehacer esta pieza del modo como un sabio edifica sobre la obra de un sabio precedente” (Vallejo 1999: 513). Es decir, no existe temor al palimpsesto ni – implícita la traducción – tabú ante lo foráneo; aquel “rehacer” evoca aquí, ante todo, potente memoria cultural y creatividad⁴⁹. Como, asimismo, Vallejo no tendrá reparos en usar el francés para algunos de sus poemas póstumos, como por ejemplo “Calor, cansado voy con mi oro” (1996: 369). Ni tampoco en hacer que, adrede, su lengua toda luzca en *Trilce* como “extranjera”.

Finalmente, Vallejo supera el positivismo en crisis de la época no a través de la “intuición” de Bergson o el idealismo o el arielismo de la Generación del 900⁵⁰ – en reacción a la radicalidad del pensamiento de Manuel González Prada – predominantes en el Perú en los años 20 del siglo pasado; sino, más bien, a través de una crítica y consecuente desmontaje de la metafísica occidental e ideología colonial (“soy la gracia incaica que se roe...” de “Huaco”). Es decir, a favor de una convivencia social incluyente y utópicamente multicultural a través de – en términos de Arjun Appadurai – la imaginación social colectiva; o, en este caso específico, un re-actualizado mito de Inkarrí. Crítica cultural

y política, la de César Vallejo, que también incluiría – frente a “imaginación” y en tanto “fantasía” (Appadurai 23) – la del “esoterismo” u “ocultismo” tan recurridos por los intelectuales y artistas anteriores – poetas románticos y simbolistas europeos – y también por los de su propia época: “en lengua francesa (Baudelaire, Rimbaud, Mallarme, André Breton), en lengua inglesa (William Blake, William Butler Yeats, Aleister Crowley, Charles William, James Joyce), en lengua española (Rubén Darío, Amado Nervo, Leopoldo Lugones, Gabriela Mistral, César Vallejo, Vicente Huidobro, Juan Ramón Jiménez, José Lezama Lima) y en lengua portuguesa, Fernando Pessoa” (Vega 135-136). El Inkarrí de *Trilce*, por lo tanto, se perfila como respuesta poscolonial múltiple. Por un lado, contra el racionalismo o el positivismo; por otro, contra la Iglesia oficial; y, por último, contra el propio “esoterismo” por considerarlo inadecuado o culturalmente exógeno y, adicionalmente, individualista y elitista. Aunque el “esoterismo”, en tanto ligado y difundido por asociaciones masónicas o paramasónicas: “desde el punto de vista político sedujo tanto a sectores conservadores y monárquicos, como socialistas fabianos y revolucionarios” (Vega 135). *Colónida*, junto a su líder Abraham Valdelomar, no fue la excepción; y por lo tanto también a este nivel – aunque de modo implícito – debatió César Vallejo con sus contemporáneos⁵¹. Un Vallejo, debemos reconocerlo, que incluso en *Los heraldos negros* (1918) – por influencia directa de Rubén Darío y en general del Modernismo – parecería a ratos otro iniciado más en “ciencias ocultas”.

Por lo tanto, es el año 1922 (*Trilce*) y no el de 1926: “sumamente importante en el desarrollo del nuevo indigenismo [*Ande*, de Alejandro Peralta; *Coca*, de Mario Chabes; para no referirnos a los años entre 1926 y 1928: *Amauta*, *Attusparia*, *Boletín Kuntur*, etc.], porque no es únicamente *Coca* el poemario “influido por *Trilce*” (Chang-Rodríguez 153); también lo es el mismísimo *Ande*, de aquel mismo escritor puneño fundador del *Boletín Titicaca* y, junto también a su hermano Arturo Peralta, principal animador del Grupo Orkopata en Puno (1926-1930) (Granados 2013a). Es más, y desde este punto de vista, *Trilce* podría

ser considerado el quinto, y último, de los cuatro elementos que contribuyeron a la eclosión indigenista o, no encontramos mejor término, “cholista” de este periodo⁵²: “1) la prédica de González Prada y sus compañeros; 2) la clarificación teórica de las bases de la literatura peruana comenzada en la Universidad de San Marcos cuando José de la Riva Agüero y Osma (1885-1944) defendió su *Carácter de la literatura del Perú independiente* para optar al grado de Bachiller en Letras, en 1905; 3) el deseo de trocar el cosmopolitismo y exotismo modernistas por un localismo nacionalista matizado con léxico peruano; y 4) el nacionalismo que pedía la incorporación del indio a la sociedad peruana, suscitado por la primera guerra mundial y las revoluciones mexicana y rusa” (Chang-Rodríguez 153-154).

Público: Nosotros ahora

“A este público hay que educarlo con tenacidad y paciencia” (Vallejo 1999: 514).

Resulta muy tentador e incluso acaso pertinente conectar *Trilce* con las tecnologías y epistemologías más recientes⁵³. Por ejemplo, considerarlo teatro virtual o realidad “estéreo” [según Paul Virilio, la conjunción o superposición acelerada de la “realidad actual de las apariencias inmediatas” y de la “realidad virtual de las transparencias mediáticas] (Abuín González 45); en la corriente de la tecnología digital que desmaterializa y *virtualiza* el cuerpo humano. Pero, muy a contracorriente de esta última, la imagen proyectada en *Trilce* – y también en “Huaco” de *Los heraldos negros* – no carece de aura ni está liberada de su realidad concreta; y entre esta última, a manera de las historias que alimentaron la imaginación de José María Arguedas, la de su perfil animal o posthumano:

“Carmen le contaba al cura, de quien era criada, cuentos sin fin de zorros, condenados, osos, culebras, lagartos; imitaba a esos animales con la voz y el cuerpo. Los imitaba tanto que el salón del curato se convertía en cuevas, en montes, en punas y quebradas donde sonaban el arrastrarse de la culebra que hace mover despacio las

yerbas y charamuscas, el hablar del zorro entre chistoso y cruel, el del oso que tiene como masa de harina en la boca, el del ratón que corta con su filo hasta la sombra; y doña Carmen andaba como zorro y como oso, y movía los brazos como culebra y como puma, hasta el movimiento del rabo lo hacía; y bramaba igual que los condenados que devoran gente sin saciarse jamás; así, el salón cural era algo semejante a las páginas de Cien años... aunque en Cien años hay sólo gente muy desanimalizada y en los cuentos de la Taripha los animales transmitían también la naturaleza de los hombres en su principio y en su fin” (Arguedas 19).

Esto último constituye, *grosso modo*, vinculado al mito de Inkarrí, lo que también se propone mostrarnos *Trilce*; aquel hombre muy antiguo de nuestra íntima alteridad animal y sagrada – en tanto mítica⁵⁴ – que sigue habitando en cada uno de nosotros: “Tengo un miedo terrible de ser un animal”, precisará en este sentido, en los Poemas Póstumos I, César Vallejo (1996: 398). No por casualidad, Arguedas percibió, rescató y publicó esta impronta de Vallejo frente al destino del Perú y, asimismo, para su propia obra literaria: “Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú [...] el del dios liberador, **Aquel que se reintegra** [subrayado nuestro]. Vallejo era el principio y el fin” (Arguedas 270). Ergo, por lo menos en *Trilce/Teatro*, Vallejo representa también “aquel que se reintegra”; y aquel en el cual podemos reintegramos. No de modo gratuito, finalmente, y tal como en el caso también de Huamán Poma de Ayala, estamos ante: “un yo y un agente amerindio, que integra al otro como parte de su pensamiento cultural. Estamos, por lo tanto, ante una posibilidad de fusión entre identidad/alteridad difícil de imaginar y de aceptar para el pensamiento occidental, pero que parece proponer el texto andino” (Quispe-Agnoli 265).

Un tanto más en cuanto a nuestras alienantes y autoritarias diferenciaciones dualistas en nuestra forma dominante de pensar, *Trilce/Teatro* es un testimonio perfecto – vía la multidimensional y ubicua androginia de sus símbolos o, en términos de Gregory Bateson, “ecología de la mente”⁵⁵ – de la superación de estos hábitos alotecnológi-

cos (opresivos) y de la sintonía con un pensamiento más acorde con la complejidad y las alteridades que exige nuestro presente o reino (emancipador) de la homeotecnología (Sloterdijk 2003: 9). Asimismo, y continuando con Peter Sloterdijk, en *Trilce/Teatro* el “observador puro” ha muerto. El sujeto poético se halla allí, más bien, localizado, identificado con su cultura y en plenitud de un actuar y pensar – performance en suma – desalienado, postcolonial y amigablemente emotivo.

Por último, aunque deba ir en primerísimo lugar, *Trilce* no rehuye el sentido; es decir, frente al nihilismo o escepticismo contemporáneos: “La dispersión, la destrucción y la deconstrucción no son las metas a lograr sino lo que hay que superar” (Latour 27). El convivir performático al que nos invita *Trilce/ Teatro* resulta algo así como una muestra, palpable y fehaciente, de aquello.

Conclusiones

Trilce/ Teatro constituye la puesta en escena del proyecto alternativo de modernidad y democracia que, estando todavía en el Perú, se plantea César Vallejo. La suya constituye una propuesta integradora y no elitista; y no secularizada; y no meramente onírica ni realista. Ni mucho menos exotista o mundonovista (tipo, en el Perú, la poesía de José Santos Chocano), aunque su poema “Huaco”, desde donde arranca nuestro trabajo, todavía conserve cierta percepción localista e historicista – en el esquema dominación/ resistencia – de lo indígena; es decir, donde el elemento racial y también lo políticamente reivindicativo se tocan. En general, y frente a la vanguardia europea de la época, ‘no deshumanizado’ significa para Vallejo arte abierto o expuesto a lo sagrado; aunque tampoco a la manera “esotérica” (Modernismo). Ni arte dividido, al modo de un André Breton, entre real y surreal. Sino más bien, según sus “Notas sobre una nueva estética teatral” (1932), a través de una “visión binocular”: al teatro en tanto “sueño” corresponde, equitativamente, un teatro en tanto abrumadora “vigilia”.

Y es desde este doble lente, dirigido hacia arriba (el Sol) y hacia abajo (Inkarrí) – espacios a la larga europeo-americanos y aquí no

jerarquizados – desde donde se ordena el performance mítico-ritual y liberador de esta obra teatral. Lo ilustran conceptos-personajes como el de “archipiélago” o “islas” (la vida en relación comunitaria o reconocimiento mutuo e incluso multi-temporal); el de estar, finalmente, todos nosotros dentro de la misma Vía Láctea y nadie fuera de ella (dignidad humana común); el que lo masculino y lo femenino sean distintos y, al mismo tiempo, un andrógino universal; entre otros. Por lo tanto, a través de aquellos conceptos-personajes para nada racionalistas, sino más bien – para los iniciados o “islas” o los que han derivado seres anfibios como el propio César Vallejo – símbolos vivos los cuales trascienden esencialismos indigenistas o prejuicios culturales y, por el contrario, apuntan desde lo local a lo universal. No olvidemos que – tal como lo estudiamos en nuestro “*Trilce*: muletilla del canto y adorno del baile de jarana” (Granados 2007a) – el lugar de enunciación “indigenista” en este poemario no es el mundo rural o la provincia, sino la capital del Perú en el contexto general de su modernización y, en específico, en el ámbito metafórico de una jarana limeña. Es decir, un nicho popular, incluyente y multicultural (y tratándose de la zamacueca, sobre todo, afro-peruano).

Ilustran aquello, además, la dialéctica y fusión constante de sus protagonistas y, finalmente, figuras también equivalentes: el sol y el mar. Esto último sería la “armonía” fundamental de la desarmonía de *Trilce*: cómo el sol (el padre) toca – de aquel “toque” hechizado de *Trilce I* – y pisa la superficie del mar (la madre) y juntos se inter-penetran e inter-proyectan y constituyen una radical –aunque fugaz – cíclica unidad. Coincidencia y concierto de opuestos que, en tanto percepción mítica, lo ilustraría icónicamente el número **8**. Pero de cuyo contundente poder de animación del Sol también co-participa el sujeto poético, y nosotros mismos co-participamos en tanto lectores/ espectadores.

Trilce/ Teatro no es adánico ni asume esencialismo alguno; la fuerza de su mito – de su actualidad – es fruto, aparte de la potencia de su memoria o posmemoria cultural (Szurmuk 226) – para nada melancólica – sobre todo de su capacidad dialógica e incluyente; y antes

que nada de su lenguaje. Aquel modo único de hacer convivir intensa y creativamente vanguardia con un núcleo barroco – el de los fragmentos con una “escena-cerebro” de signo marcadamente conceptista – ; novedad y eco. Un “Cri-sol” adicional, entonces, u otra androginia en tanto el sol – o el Inti – se sumerge como tal en el mar y emerge, a través de un intercambio de roles, cual Inkarrí o Wiracocha. El Inkarrí de *Trilce*, por lo tanto, más que apuntar a una utopía específica, ilustra sobre todo un ritual o una epifanía muy extendidas. Y donde, en tanto *Trilce/Teatro*, el contacto entre los cuerpos, no sólo el intercambio de discursos – es decir, el performance entre los personajes y los de estos con el público – constituye parte fundamental de su propuesta y, en consecuencia, asimismo de su eficacia artística y social. Palabra y contacto entre los cuerpos, aprendemos en *Trilce/Teatro*, intensamente localizado; y, no por este motivo, menos a la altura de la complejidad y creatividad de los fascinantes años 20 del siglo pasado. Y, como parte de esto mismo, de la interconectada, intercultural y desafiante vida cotidiana de nuestros días.

Por último, urdimbre la de *Trilce/Teatro* que nunca se termina de desmadejar y queda, en respuesta a nuevas preguntas, como un reto o tarea pendiente para las nuevas generaciones de lectores-espectadores. Acaso, entre estos nuevos retos, se halle el de continuar observando la fecunda poética Sol-Inkarrí gravitando también en la Poesía Póstuma de nuestro autor (Poemas de París I y II). En su dialéctica, por cierto, con contextos sociales, culturales, literarios y políticos asimismo nuevos.

CAPÍTULO II

EL “SILENCIO” VALLEJO-CABRAL DE MELO

NETO: UN NERUDA ELOCUENTE

“Vinicius [de Moraes], você não tem outra víscera para cantar? Porque ele só falava em coração [...] Então ele [Vinicius de Moraes] me chamava de Camarada Diamante” (“Conversas com o poeta João Cabral de Melo Neto”) (Abrantes 69-70)

La palabra “corazón” en *Los Heraldos Negros* está repetida 31 veces, dentro del marco de las típicas coordenadas romántico-modernistas. Sin embargo, una cita de aquel sustantivo no marcada por la decepción, la pasividad o la melancolía y sí, más bien, por su agencia activa y promesa de futuridad es la siguiente:

“[Yo soy] Un fermento de Sol;

levadura de sombra y corazón! (“Huaco”).

Versos de la autodefinition del yo poético como Inca o más bien Inkarrí; obvio, en cuanto actúa esta poesía, tanto como la potencia de aquel héroe mítico, entre las sombras.”

Por otro lado, “corazón” figura en *Trilce* en los siguientes poemas: I, VI, XIII, LVI, LXI, LXIV, LXVI; es decir, en siete (7) oportunidades. Aparte de la presencia de un derivativo en estos sugestivos, y acaso no menos andinos o “imperiales” versos:

“Cielos de puna **descorazonada** por gran amor, los cielos de platino, torvos de imposible” (Trilce LXIII).

En suma, “corazón” figura ocho (8) veces en el poemario de 1922. Mientras que este término, en *España, aparta de mí este cáliz*, aparece significativamente sólo en dos (2) poemas: “Himno a los voluntarios de la República” y “Pequeño responso a un héroe de la República”. Aunque, de modo metafórico, la palabra “corazón” podríamos vincularla directamente al menos con el verso: “sufrimiento armado!” (“Los mendigos”); e indirecta, metonímica o de manera mimético-sonora a otros pasajes de este mismo poemario.

Eso sí, en *España, aparta de mí este cáliz*, la “valentía” pareciera no encontrarse vinculada al “corazón” o a la “pena” sino, rasgo pertinente en este trabajo en cuanto a la estética cabralina, aunque no deje de constituir también todo un lugar común, al “colhão”:

“Ramón de pena, tú, Collar valiente,
Paladín de Madrid y por **cojones**” (“Cortejo tras la
toma de Bilbao”)

Por el lado de Pablo Neruda, poeta de la “noción de la poesía impura o material” (Ortega 27), la palabra “corazón”, en *España en el corazón*, se halla citada nueve (9) veces. Mucho más veces que en *España, aparte de mí este cáliz*; pero, significativamente, casi tanto como en *Trilce*, cuya edición española (1931) es probable haya conocido João Cabral. O, si éste no fuera el caso, aquel libro de 1922 y el resto de la poesía de César Vallejo en la decisiva – para la difusión continental de esta obra – edición de Losada de 1949.

El asunto es que en su poema “España en el corazón” (Agrestes, 1981-1985), homónimo del libro de Neruda de 1937, Cabral de Melo Neto ensaya una lectura de demolición estética e ideológica contra aquel consagrado texto del chileno. Veamos:

ESPAÑA EN EL CORAZÓN⁵⁶

I

A Espanha é uma coisa de tripa.
Por que “Espanha no coração”?
Por essa víscera é que vieram

São Franco e o séquito de Sãos.

A Espanha é uma coisa de tripa.
O coração é só uma parte
da tripa que faz o espanhol:
é a que bate o alerta e o alarme.

2

A Espanha é uma coisa de tripa,
do que mais abaixo do estômago;
a Espanha está nessa cintura
que o toureiro oferece ao touro,
e que é de donde o andaluz sabe
fazer subir seu cantar tenso,
a expressão, explosão, de tudo
que se faz na beira do extremo.

3

De tripas fundas, das de abaixo
do que se chama o baixo-ventre,
que põem os homens de pé,
e o espanhol especialmente.

Dessa tripa de mais abaixo,
como esse escrever sem palavrão?
A Espanha é coisa dessa tripa
(digo alto ou baixo?), de colhão.

4

A Espanha é coisa de colhão,
o que o pouco ibérico Neruda
não entendeu, pois preferiu
coração, sentimental e puta.

A Espanha não teme essa tripa;
dela é a linguagem que ela quer,
toda Espanha (não sei é como
chamar o colhão de mulher).
(Cabral 237-238)

Demolición explícita de parte de Cabral de Melo Neto contra el “pouco ibérico Neruda”; concretamente contra una estética y una política del “corazón”. Vantilada con anterioridad por el poeta chileno, tan temprano como en 1931, por ejemplo en una carta dirigida a Carlos Morla Lynch y que tiene nada menos que a *Trilce* como tenor de la misma:

“Mi muy querido amigo, cuánto tengo que agradecerte el envío del libro *Trilce*. Lo que Bergamín [en el prólogo] me critica me parece justo, pero irremediable: temperamento. El libro de Vallejo me parece seco y espantoso. No veo qué objeto tenga producir una literatura así. Es un libro cruel, literario y estéril. Mi poesía me parece que ampara un poco más de alma en uno, quiere abrir una puerta de salida al **corazón**” (Batavia, 1 de junio de 1931) (Granados 2012).

“Sequedad” o antilirismo, lo que achaca Neruda a Vallejo que, por otro lado, pareciera calzar con el concepto cabralino del arte de la poesía: “Ele mesmo se definiu como poeta antilírico, cujo percurso vai de um surrealismo inicial ao encontro de uma preocupação social, sem jamais se descuidar da linguagem, nada panfletária, antes em posição que se poderia comparar à Baudelaire, para ele o maior poeta de todos os tempos” (De Oliveira xvii). Severo aquel juicio nerudiano en el cual, si bien apenas lo apuntamos aquí, pudo también haber gravitado el desencuentro que tuvieron el chileno y el peruano allá por el año de 1927: “cuando Vallejo expresa a Neruda que, en su opinión, él es el ‘más grande de todos nuestros poetas’ y que sólo Darío se le podría comparar, la reacción del chileno es brusca, rechaza todo trato ‘literario’ y provoca en el peruano inmediata molestia” (Bellini 28).

Consecuente con su estética y política, en *Agrestes* la palabra “corazón” brilla por su ausencia. No debemos olvidar que a estas alturas de su trabajo poético, João Cabral de Melo Neto viene ya de cultivar *Morte e vida severina* o *Auto de Natal Pernambucano* (1954-1955) y – de modo análogo al Vallejo de “Nostalgias imperiales” (1918) o al Neruda de “Alturas de Macchu Picchu (1950) – también de investigar

en la “pedra” (*A educação pela pedra*, 1962-1965) cuyo significado aquí, para el poeta de Recife, es análogo al Sertão; probablemente de *Vidas secas* (1938) del escritor nordestino Graciliano Ramos:

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal

...

A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu andensar-se compacta:
lições da pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la.
Outra educação pela pedra: no Sertão
(de dentro para fora, e pré-didática).
No Sertão a pedra não sabe lecionar,
e se lecionasse não ensinaria nada;
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
uma pedra de nascença, entranha a alma.

Por lo tanto, poemas al Nordeste de su país, los de Cabral de Melo Neto, que van a tocarse con aquellos – simultánea o inmediatamente posteriores – dedicados a España, más en concreto a “Na Baixa Andalucía”; equivalente, esta última, a aquella estética y política de “colhão de mulher” que aquél sustenta de modo tan elocuente en su “España en el corazón”. Fervor, el de Cabral, finalmente inspirado por su contacto en general con la literatura española:

“Quando cheguei na Espanha e conheci bem a literatura espanhola é que eu vi que ela é a literatura mais concreta do mundo. A literatura menos abstrata do mundo. Eu dou um exemplo a você. No poema do *Cid* [*Cantar de Mío Cid*, de autor anônimo] tem um momento em que há um choque de cavaleiros cristãos e cavaleiros mouros; morre muita gente e muitos cavalos correm disparados. Então, sabe como o autor diz isso, que muitos cavalos fugiram disparados? ‘Muitos cavalos fugiram sem seus donos.’ A ideia do cavalo correndo sozinho, sem o

cavaleiro, compreende?” (Abrantes 21) [Luego] “a literatura espanhola, no meu entender, é a literatura mais realista que há. Apesar de ser um pouco católico, mesmo os escritores católicos são realistas” (42).

Y en contra a su concepto, en primer lugar, sobre la poesía de su propio país y, luego, sobre la que practican Neruda y, acaso también para Cabral, ensayaría el propio César Vallejo:

“A poesia brasileira sempre foi preponderantemente lírica. Mesmo um poeta pouco lírico, como Carlos Drummond, tem momentos de lirismo. Murilo era um lírico. Jorge de Lima era um lírico. Mário de Andrade era um lírico. Manuel Bandeira era um lírico. Vinicius de Moraes era um lírico. Cecília Meireles era uma lírica. O Carlos Drummond era o menos lírico. Mas assim mesmo tem momentos de lirismo. Por isso é que a influência maior que eu tive foi de Carlos Drummond. Na literatura brasileira Carlos Drummond foi meu grande mestre. Aquela poesia prosaica, direta, compreende?” (Abrantes 61).

Podemos inferir que, para Cabral, la poesía del peruano no reflejaría tampoco aquel “realismo” y “concretud” que su poética demanda sino, máximo, se asimilaría o confundiría con lo, a su juicio, alcanzado o propuesto por Carlos Drummond de Andrade en la literatura brasileña: “era o menos lírico. Mas assim mesmo tem momentos de lirismo” [En cuanto a estas reservas de Cabral, y de modo muy elocuente respecto también al presente trabajo, tenemos el libro de Davi Arrigucci Jr., *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond* (2002)]. Sobre todo si nos remitimos, aunque esto puede ser motivo para otro ensayo, a la crítica que sobre la poesía del peruano era la más difundida en la época de *Agrestes* (1981-1985) e incluso quizá hasta hoy en día en el continente. En lo fundamental, una lectura de la poesía de César Vallejo (*Poemas humanos*) centrada en su insondable dolor (expresión de una raza) y su marxismo militante (aunque al mismo Cabral lo acusaran de comunista a comienzos de los años 50). Es decir, y recurriendo al

poemario *A educação pela pedra*, una poesía vallejjiana que, por un lado, “de fora para dentro” no sería “inenfática o impessoal”; y, por el otro, “de dentro para fora” y en tanto militante, pecaría de pretender “lecionar” donde la piedra, más bien: “se lecionasse não ensinaria nada;/ lá não se aprende a pedra: lá a pedra,/ uma pedra de nascença, entranha a alma”. “Pedra” cabralina, no menos vallejjiana por cierto, que de modo radical y elocuente se toca finalmente con lo que el poeta brasileño aprecia más de España: “É porque o espanhol é uma língua ósea, sabe?” (Abrantes 91). Húmeros distantes del “corazón”, entonces. ¿Pero es que no estaríamos caracterizando asimismo aquí, con el relieve y desempeño extraordinario de lo óseo, y – por ejemplo – según la estilística cuantitativa de un Giovanni Meo Zilio, la envidia misma de la poesía de César Vallejo?

En conclusión, João Cabral de Melo Neto o no leyó la poesía del autor de *Trilce* o – en rechazo de la crítica canónica sobre este autor hasta ese entonces – le bastó canjearla o reemplazarla con la de su compatriota Carlos Drummond de Andrade cuyo vallejismo – las conexiones de su obra con la poesía de César Vallejo – también se encuentra, como la mayor parte de las relaciones entre las literaturas del Brasil con las de Hispanoamérica, pendientes de estudiarse.

CAPÍTULO III

LOMISMO/ISLISMO: POÉTICAS GEMELAS DE CÉSAR VALLEJO

Las islas surgieron del océano, primero como islotes aislados, luego los cayos se hicieron montañas y las aguas bajas, valles. Más tarde las islas se reunieron para formar una gran isla que pronto se hizo verde donde no era dorada o rojiza. Siguieron surgiendo al lado las islitas, ahora hechas cayos y la isla se convirtió en un archipiélago: una isla larga junto a una gran isla redonda rodeada de miles de islitas, islotes y hasta otras islas. Pero como la isla larga tenía una forma definida, dominaba el conjunto y nadie ha visto el archipiélago, prefiriendo llamar a la isla isla y olvidarse de los miles de cayos, islotes, isletas que bordean la isla grande como coágulos de una larga herida verde.

Ahí está la isla, todavía surgiendo de entre el océano y el golfo:
ahí está.

Guillermo Cabrera Infante, *Vista del amanecer en el trópico*

II

Tiempo Tiempo.

Mediodía estancado entre relentes.

Bomba aburrida del cuartel achica
tiempo tiempo tiempo tiempo.

Era Era.

Gallos cancionan escarbando en vano.
Boca del claro día que conjuga
era era era era.

Mañana Mañana.

El reposo caliente aun de ser.
Piensa el presente guárdame para
mañana mañana mañana mañana.

Nombre Nombre.

¿Qué se llama cuanto heriza nos?
Se llama Lomismo que padece
nombre nombre nombre nombre.

Decíamos sobre este segundo poema de *Trilce*, en un libro todavía inédito (Granados 2017), lo siguiente:

Trilce II: “Tiempo. Tiempo. / Mediodía estancado entre relentes /.../
Gallos cancionan escarbando en vano. / Boca del claro día que
conjuga / era era era era. / Mañana Mañana. / El reposo caliente
aún de ser” (vv. 1-2, 6-10).

Mediodía [Otra imagen del Sol; y de Inkarrí, aunque en tanto “estancado”, icónicamente, impedido de salir a flote o hacia lo alto]. Ante esta situación, “gallos” (animales, como veremos luego, vinculados al Sol) tratan de remediarla “escarbando” para desenterrar el cadáver aún “caliente” – o siempre actual en el mito – de Inkarrí: “El reposo caliente aún del ser”; pero resulta en vano. Es decir, el “tiempo” (v.1) del “era” (v.4) no se pudo tocar con el “mañana” (v.9); vivimos o necesariamente debemos vivir en el “ahora” o el presente del estado del “nombre” (vv.13-16) – Inkarrí – que yace sumergido. Como vemos, Trilce I trata de un Sol externo o de la paradoja de un Inkarrí en lo alto; de un Sol opaco (“crepúsculo”) en vías de sumergirse en el mar. Por su parte, Trilce II trata más bien de

un Inkarrí enterrado que no puede salir o elevarse al exterior. Por último, hablamos de dos soles donde necesariamente está presente uno u otro, pero no ambos simultáneamente⁵⁷. En síntesis, Trilce I y II son como un FUERA/DENTRO, poemas sucesivos y complementarios; aunque a la larga semejantes o, acaso, incluso equivalentes: “Pues no deis I, que resonará al infinito. / Y no deis O, que callará tanto, / hasta despertar y poner de pie al I. / Ah grupo bicardiaco” (Trilce V).

Es más, desde esta lectura, el ceñido concierto entre los dos primeros poemas de *Trilce* parecerían invitarnos a concebir la estructura temática de este poemario tal como la de una égloga, es decir, pendiente del ir y venir de los motivos de su canto alternado⁵⁸. En el caso de aquel par específico de poemas, al piscatorio – propio de la costa – o de las “islas que van quedando” (Trilce I)⁵⁹ sucedería y correspondería el del “Lomismo que padece” – aquel de las ‘lomas’ o de la cordillera – , el propiamente pastoril, y no menos histórico, que constituye Trilce II. Es decir, lo declaramos de una vez, “isla” icónicamente es a “lomo” (Π), y viceversa⁶⁰. Tanto como al gozo de Trilce I (Granados 2014) corresponde, y se funde también en ello, el padecimiento o postración – histórico (Conquista)-mítica (Inkarrí) – que informa aquel “Lomismo que padece”⁶¹. Postración y conflicto histórico-cultural todavía no resuelto (Conquista), iconizado en los cerros o lomos; incluso en el diseño – repetitivo, de noria – de un tiempo curvo o circular: “Lo que hace posible esta temporalidad fluida es su curvatura, no su linealidad” (Gutiérrez Estévez 192). Por lo tanto, isla es análoga a lomo, como “Lomismo que padece” lo sería de ‘Islismo que padece’; esto último por motivos históricos (lugar del primer contacto o “descubrimiento” europeo, y posterior colonización), socio-culturales (a consecuencia de la conquista) y poéticos⁶². Aunque, en tanto Inkarrí, cerro o lomo o círculo o isla o esfera que de modo virtual se puede romper e incluso erguir.

Trilce II, en afortunada frase de Jorge Recharte, “Islas en el cielo”: “debido a que la geografía abrupta de las montañas y las distancia entre sus valles separa a los pueblos como si fueran islas [...] una concepción del paisaje como un conjunto de retazos o ‘archipiélago’, una idea del espacio distinta a la europea [...] No hay manera de pensar un país como el Perú [aunque para César Vallejo, el mundo entero] sin aceptar que las montañas [hoy por hoy, hacinada su población en las urbes de la costa, viviendo de espaldas a ellas] estructuran desde el clima hasta nuestra historia” (1).

Sin embargo, de modo paralelo y complementario, “desde el Caribe” se pueda sostener una concepción semejante:

“Su *Caribe* [el de Antonio Benítez Rojo: Las islas son simultáneas y no sucesivas] carece de centro: está diseminado por todas partes. Se encuentra mucho más allá del enjambre de islas y pueblos costeros hasta llegar a convertirse en un ‘meta-archipiélago’ que ‘desborda con creces su propio mar’ y que proteicamente ‘puede hallarse en Cádiz o en Sevilla...o en una discoteca en Manhattan’” (Díaz Quiñonez 9).

Con la concurrencia de ambas orillas – la andina y la Caribeña – que encarna con su testimonio el mismísimo Édouard Glissant:

“cada vez que vuelvo a empezar ese viaje [sobre el mapa de las identidades del mundo], parto una y otra vez de un trozo de tierra de Martinica, denominado curiosamente Morne de Perú [Un Morne es una pequeña montaña, o una gran colina o montículo, generalmente con la cumbre arrasada], en el que encuentro un modelo reducido de las ventilaciones estupefactas de los Andes. Emprendemos una y otra vez estos itinerarios, volvemos a hacer este viaje, pronunciamos las mismas palabras para atraer en nuestras paradas el favor de los dioses. La repetición es una de las formas modernas del conocimiento [...] No he dejado mi Perú de origen, la altura de su paisaje me persigue, en ningún modo tanto por su poder para

darnos vértigo como por su capacidad para crear su propia transparencia. Luego de repente retoma de nuevo su materia terrosa, que avanza como un estuario o como una bahía” (2002a).

Si “archipiélago” era la palabra para nombrar al Mar Egeo en la Grecia antigua: “el término archipiélago cultural andino [...] permite reflexionar sobre situaciones diaspóricas, situaciones de resistencia cultural y la dinámica de la cultura andina entre sitios de migración y de origen” (Zevallos Aguilar 105). Sobre todo sí, por otro lado, y según Gayatri Spivak, el sujeto – tanto en Vallejo como en Glissant – no se halla compelido a conservar a su homónimo de Occidente, o a Occidente como sujeto. Es decir, el suyo, el de ambos: “tiene determinaciones geopolíticas” (Añón 260).

Entonces, Islas o Andes en tanto “mitos inscritos en el paisaje” (Chocano, Rowe, Usandizaga 13) y “poéticas cónyugues” (Glissant 2006: 32), pero que implican o abrazan – hacen suyo a su vez – la solidaridad o la conexión con el componente humano. Es decir, aquellos mitos se tornan ecológicos en un sentido muy amplio⁶³. Es de esta manera como debemos leer un significativo pasaje de la crónica vallejjiana, en “La intelectualidad de Trujillo” (1918), donde el poeta recuerda a su entrañable amigo y lúcido mentor, Antenor Orrego⁶⁴: “-Vivamos nuestra situación – me decía Antenor Orrego, altivamente – . No necesitamos de nadie. Y cuidemos que nuestra isla sentimental no se carcoma; y que ninguno se nos vaya” (Vallejo 1918: 6). Ergo: que ninguna de nuestras islas “se nos vaya” (‘naufraque’, ‘destruya’, ‘envilezca’, etc). Con lo que se ilumina, de modo muy sugestivo, en concreto Trilce I: “Quién hace tanta bulla y ni deja/ Testar las islas que van quedando” (vv. 1-2). Es más, aquello de “en el insular corazón” (v.8), o alude al de las “islas” (v.2) o al “corazón” que corresponde al sujeto poético aquí implicado. Lo cual, si este último fuera caso, el sujeto poético se estaría autodefiniendo asimismo como “insular” o isleño⁶⁵; costeño u oceánico.

En otras palabras, en “La intelectualidad de Trujillo”, y asimismo en Trilce I, Vallejo se fusiona con Orrego y, juntos, militan en este proyecto pedagógico, solidario, cultural y trasatlántico. De modo semejante, creemos, a lo que se propone el escritor del *Manuscrito de Huarochiri* [un hombre de letras indígena... escribano al servicio de Francisco de Ávila, extirpador de idolatrías (Lienhard 175)]; es decir, sin dejar de ser fiel a las órdenes de Ávila, aquél se plantea además: “tomar nota de las tradiciones locales para las futuras generaciones de indios [...] Me parece aquí que un indio está hablando a otros indios” (Lienhard 175)⁶⁶. Lo cual, por cierto, equivale alentar o fomentar la creación de “archipiélagos”. En síntesis, tanto a Vallejo como a Glissant los guía un “pensamiento archipielar”⁶⁷ y una “Poética de la Relación” – el de hallar lo común en la diferencia⁶⁸ – hacia la consolidación de un ayllu, de una familia (no burguesa) lo más extendida posible. Sobre todo, si para la realización del mismo, se tiene – al lado de una plenitud ancestral⁶⁹ – el desafío de una dificultad instrumental básica y un riesgo ambiental no menos azaroso:

“Las islas a lo largo del litoral peruano se caracterizan por su escasez de agua que las torna inhabitables para una población permanente. Estas formaciones rocosas, batidas por los vientos, rodeadas por corrientes y contracorrientes que producen un fuerte oleaje, sólo son morada de lobos de mar y de aves marinas [aunque] formaban un todo con el continente, no sólo por la utilidad del abono que guardaban, sino por el significado que se les atribuía, tanto religioso como mítico” (Rostworowsky 332).

Pensamiento “archipielar” conectado en Glissant, además, a la idea del respeto a la Opacidad: “Para poder reaccionar así contra tantas reducciones a la engañosa claridad de los modelos universales” (2002b: 31). Concepto este último que, aunque no se calca, tiene un muy sugestivo correlato en Doris Sommer:

“Desde hace mucho tiempo, en mundos ajenos a Adorno, la gente ha sabido que su propia protección dependería de

ser discreta, lacónica, ambigua o reservada con respecto a su identidad” (48) [**Uno de los sentidos, el primero, del “derecho a la opacidad”**]. “Para aprender a leer estos textos reticentes habrá necesidad de percibir los re-paros. Tan inesperados como los rodeos narrativos de Flaubert, las repulsas a la familiaridad deberían producir esas brechas que Gerard Genette describe como figuras retóricas, si las reconociéramos [**Otro de sus sentidos, el segundo, de carácter más bien técnico o metodológico**]” (36).

Reticencia u opacidad que, a su vez, nos llevó a acuñar la frase “hacia un diccionario nocturno” en la presentación de un índice de cultura caribeña que elaboraron **Pedro Ureña Rib y Jean-Paul Duviols**: “intentamos sugerir no sólo aquello que está por comprenderse e investigarse mejor; sino también – en particular con aquello de “nocturno” – un lugar de alteridad, identidad o diferencia que resiste a naturalizarse o familiarizarse fácilmente” (Granados 2016a).

“Lomismo” vallejiano o “archipiélago andino” que según John Murra – y Vallejo propondría algo semejante en varios de sus poemas póstumos (Ejemplo, “Telúrica y magnética”) – exhibe características poco menos que utópicas:

“[a diferencia de las civilizaciones meso-americanas] no hubo tributos en los reinos andinos; las autoridades políticas recibían sus ingresos en forma de energía humana” (1). “Las islas periféricas fueron establecidas en zonas más y más lejanas [poblaciones que había puesto el Inca por ‘mitimaes’]” (3). “[¿Cuáles son los límites a la elasticidad de los lazos de parentesco?] Cada año la etnología de las sociedades precapitalistas nos ofrecen nuevos datos y dimensiones de la versatilidad, polivalencia y capacidad sincrética de las redes de parentesco [**Otro de los sentidos, el tercero, de la “opacidad” vallejiana**]” (4).

Aunque también en “Telúrica y magnética”, y a diferencia de *Los heraldos negros* o *Trilce*, Vallejo esté escribiendo no sólo para un

público peruano⁷⁰; sino, en tanto autor en diáspora, para tres públicos simultáneos y diferenciables entre sí⁷¹. Tal como sostiene Ángel Rama:

“el público mayoritario del país o cultura en el cual se encuentra instalado provisoriamente; el público también amplio de su país de origen al que aspira a continuar hablando, no empiece las trabas que imponen las dictaduras para la circulación de su mensaje; el público de sus compatriotas que integran el pueblo de la diáspora, el cual no puede asimilarse simplemente al del propio país de origen por las nuevas situaciones que está viviendo. Es posible optar exclusivamente por uno de ellos pero lo propio de esta ubicación del escritor exiliado es el intento de conjugar los distintos públicos, que se traduce por su intento de hablar al mismo tiempo a todos ellos, lo que fatalmente habrá de reflejarse en la composición de su obra y será facilitado o entorpecido por el género que practica. (1995: 242) (5-6)

En suma, “estética de fragmentación” en *Trilce*, y en el resto de la poesía de César Vallejo, vinculada a Inkarrí: “Que los fragmentos de *Trilce* no son los de la vanguardia europea porque allí se trata del Inca mismo, restituyéndose” (Granados 2014: 94); tal como, de modo muy semejante, lo observa Román De la Campa en la obra de Glissant:

“Su estética de fragmentación parte siempre con un llamado a la historia cultural de Martinica, su tierra natal, para después extenderse al Caribe francés, rumbo al resto del Caribe y luego hacia América Latina, hasta abarcar un amplio marco de conflictos internacionales contemporáneos. Su relación con el mundo es amplia y actual y es bastante cáustico con respecto a cualquier tentativa de mistificar la cultura popular, especialmente el folclor (44-45)⁷²

Cáustico al “folclor”, colonialismo cultural u orientalismo, pero no a la poesía:

Sobre el mar de Colón, aupadas todas,
sobre el Caribe mar, todas unidas,

soñando y padeciendo y forcejeando
contra pestes, ciclones y codicias,
y muriéndose un poco por la noche,
y otra vez a la aurora, redivivas
Luis Palés Matos, “Mulata-Antilla” (Díaz Quiñonez 4).

Es decir, algo análogo se comprueba entre los “fragmentos” de César Vallejo; entre sus islas “redivivas” tal como Inkarrí. Por lo tanto, la poética o el “imaginario” del peruano – desde *Los heraldos negros* – no es exclusivo de la loma o de la cordillera, sino que constituye también otro – paralelo y no pocas veces incluso simultáneo – del mar o de la costa. Una muestra muy ilustrativa de este complejo entramado nos lo brinda, por ejemplo, la “península” de los versos finales de Trilce I: “Y la península párase por la espalda / abozaleada, impertérrita / en la línea mortal del equilibrio”. Con el observador, situado en la orilla, aquella “península” (casi o semejante a una isla) constituye literalmente el efecto óptico u holograma de una montaña que viene hacia él – por efecto del reflejo del sol sobre el agua durante el crepúsculo – desde la “espalda” del mar respecto a la línea paralela o ‘frontal’ de la playa. Tenemos, entonces, una epifanía o ‘península’ asimismo efímera: “En la línea mortal del equilibrio”⁷³. ‘Extensión de tierra’ que a su modo no sólo conjuga – icónica, aunque sutilmente – tanto montaña como isla, ‘Lomismo’ como ‘Islismo’; sino también a ambos en tanto constituyen un común efecto de luz mancomunado y conectado, en este caso y de modo paradójico, a una fuente solar y no de ‘tierra’. Lo cual no resta, sino más bien confirma, la particular relevancia o repercusión de este verso final de Trilce I en toda la propuesta simbólico-icónica-performática del poemario de 1922⁷⁴:

“Vallejo ← ⊖ Esfera en dos partes equivalentes, una exterior y otra oculta; con cada uno de sus puntos – en una u otra parte de la misma– equidistantes y con igual rango de valor. El lenguaje, particularmente en *Trilce*, emana de la línea divisoria entre una y otra parte de la esfera. Lenguaje liminar” (Granados 2016 c).

“Liminar” en tanto *Trilce* – ya que el Inca anda desterrado de

este mundo o restituyéndose en lo oculto – no es propiamente un libro de la tierra; y sí, uno aéreo y / o acuático. Por lo tanto, el “crepúsculo” aquí – presente cuantitativa y cualitativamente en el transcurso de todo el poemario, empezando por Trilce I – constituye, aunque efímera, algo así como la prueba fehaciente de la existencia del Inca vivo en nuestro día a día. En otras palabras, constituye la manera por la cual Inkarrí se corporeiza en un cronotopo específico – y no menos universal – por el cual, sin dejar de incluirlo, trasciende el puntual ámbito peruano o andino; y, con ello, cualquier: “pensamento nostálgico de apego a um pasado ‘mítico’” (Rodrigues de Albuquerque 283). El “crepúsculo” vallejiense no es romántico ni modernista; asume con lucidez el conflicto histórico (Conquista) y social (Injusticia y postergación de los conquistados), no lo soslaya, pero apuesta – tal como lo haría Édouard Glissant – por pensar los Andes en tanto parte de un “Todo-Mundo”⁷⁵. En síntesis, una convivencia ecológica y humana lo más amplia posible.

Por otro lado, en cuanto nuestro breve ensayo va también en “busca de un método” para intentar ventilar las culturas “opacas”⁷⁶, más arriba hemos llamado la atención – poniéndolas en negrita – sobre tres posibles acepciones del concepto “derecho a la opacidad” o, en particular, de la “opacidad vallejiense”⁷⁷. La primera de estas acepciones, en tanto ‘reticencia’ informativa de parte del “otro”; la segunda, en cuanto ‘figura retórica’ aún no investigada por la academia; la tercera, relacionada a los ‘límites, complejidad, vitalidad o actualidad del sincretismo’. Y, **una cuarta acepción**, vinculada más bien a aquella “península” o “montaña de oro” en Trilce I, que no incide tanto en lo cuantitativo del asunto o del “multiculturalismo” implicado – número de culturas que confluyen en otra – ; sino en algo de tipo cualitativo, es decir, el modo como se modifica e incluso invierte el valor semántico de un enunciado cultural. En concreto, y en este caso específico: “línea mortal” (Trilce I) o “Lomismo que padece” (Trilce II); obvio, tanto el epíteto como la frase adjetival, correspondientes, alcanzan aquí su significado opuesto: vida y gozo. Esquema al que habría que añadir, para volver todavía mucho más denso el entramado, los contextos de localidad o exilio del lugar de enunciación del escritor; es decir, aquello que apuntaba Ángel Rama sobre los públicos a los cuales aquél se dirige. Todo esto, por último,

adicionando la mayor o menor “opacidad” del propio género textual que se describe o analiza; en el caso de *Trilce*, y aunque César Vallejo lo escribiera en el Perú y pensando en los peruanos, sin lugar a dudas un enorme desafío en sí mismo.

CAPÍTULO IV

“A LO MEJOR, SOY OTRO”: EL “ZORRO”

CÉSAR VALLEJO

A LO MEJOR, SOY OTRO⁷⁸

A lo mejor, soy otro; andando, al alba, otro que marcha
en torno a un disco largo, a un disco elástico:
mortal, figurativo, audaz diafragma.

A lo mejor, recuerdo al esperar, anoto mármoles
donde índice escarlata, y donde catre de bronce, 5
un zorro ausente, espúreo, enojadísimo.

A lo mejor, hombre al fin,
las espaldas ungidas de añil misericordia,
a lo mejor, me digo, más allá no hay nada.

Me da la mar el disco, refiriéndolo, 10
con cierto margen seco, a mi garganta;
¡nada en verdad, más ácido, más dulce, más kanteano!

Pero sudor ajeno, pero suero
o tempestad de mansedumbre,
decayendo o subiendo, ¡eso, jamás! 15

Echado, fino, exhúmome,
tumefacta la mezcla en que entro a golpes,
sin piernas, sin adulto barro, ni armas,

una aguja prendida en el gran átomo...
¡No! ¡Nunca! ¡Nunca ayer! ¡Nunca después! 20

Y de ahí este tubérculo satánico,
esta muela moral de plesiosaurio
y estas sospechas póstumas,
este índice, esta cama, estos boletos.

21 oct. 1937 (Vallejo 1968: 407)

En cuanto a su estructura, “A lo mejor, soy otro” se divide – tal cual una composición en cajas chinas – en dos grandes partes: **A** (vv. 1-12) y **B** (vv. 13-24); de doce versos cada una. A su vez, en la parte **A**, podemos distinguir una parte **AI** (vv. 1-9) de una parte **C** (vv. 10-12). Asimismo, algo análogo ocurre en la parte **B**. Aquí, a un segmento **D** (vv. 13-15) sucede otro que podemos denominar **BI** (vv. 16-24). Finalmente, y de modo cada vez más discreto, la parte **AI** podemos disgregarla en otras tres de número de versos equivalentes: **AI.1** (vv. 1-3), **AI.2** (vv. 4-6) y **AI.3** (vv. 7-9). Por su lado, ocurre otro tanto con la parte que distinguimos como **BI**; donde, resultan complementarias, una parte **BI.1** (vv. 16-20) y una **BI.2** (vv. 21-24). Siguiendo esta misma lógica, aunque deslizándonos un tanto más al aspecto semántico, la síntesis argumentativa del poema se jugaría en la unión de lo que vamos denominando **AI + BI.2**. Es decir, el texto quedaría “reducido” del modo siguiente:

A lo mejor, soy otro; andando, al alba, otro que marcha
en torno a un disco largo, a un disco elástico:
mortal, figurativo, audaz diafragma.
A lo mejor, recuerdo al esperar, anoto mármoles
donde índice escarlata, y donde catre de bronce, 5
un zorro ausente, espúreo, enojadísimo.
A lo mejor, hombre al fin,
las espaldas unguidas de añil misericordia,
a lo mejor, me digo, más allá no hay nada.

Y de ahí este tubérculo satánico, 21

esta muela moral de plesiosaurio
y estas sospechas póstumas,
este índice, esta cama, estos boletos.

“Poema” resultante donde lo que más se pone de relieve es una estructura triple – en anáfora – en los primeros nueve versos: “A lo mejor, ...” (vv. 1, 4 y 7). En realidad, tres proposiciones entre las cuales los versos 3 (“mortal, figurativo, audaz diafragma”), 6 (“un zorro ausente, espúreo, enojadísimo”) y 9 (“a lo mejor, me digo, más allá no hay nada”) funcionan cada uno, respectivamente, como sus desenlaces lógicos. Mejor dicho, tomados dichos versos más bien en conjunto, como sus desenlaces parciales y complementarios que van a tener al “zorro” (v.6) – dado el nítido paralelismo estructural entre los versos de **AI** – como eje o centro. Ahora, proposiciones consecutivas las de **AI** cuya resolución, en estricto, recién la hallaremos en el cuarteto final **BI.2** (vv.21-24). Por lo tanto, frase conclusiva – “Y de ahí” (v.10) – conectada y en respuesta directa a las proposiciones allí planteadas.

Analizando más en detalle, **AI** está relacionada con el trance de la Guerra Civil Española; es decir, con diversas interrogantes urgentes y básicas ante este fatídico evento por parte del sujeto poético⁷⁹. Interrogantes que involucran o comprometen, de modo consecutivo y en cada anáfora (“A lo mejor, soy otro), el tema de la creación del universo y de la evolución de nuestra especie (**AI.1**): “andando, al alba” (‘al inicio de todo’), “en torno a un disco largo... elástico” (‘la Vía Láctea’ o, no menos, ‘el Sol que – mientras se pone – alarga su resplandor hacia la costa y, al día siguiente, vuelve a subir al cielo’)⁸⁰; disco o Sol “mortal”, “figurativo” en tanto el sujeto poético también lo representa y “audaz diafragma” en cuanto el Sol en el crepúsculo se halla – de modo análogo al sujeto poético – entre dos mundos: arriba/abajo, día/noche, descubierto/oculto. También el tema cultural (**AI.2**), en específico mítico-andino: “recuerdo al esperar” (v.4) o ‘el futuro se halla en el pasado’; y que postula “un zorro ausente⁸¹, espúreo, enojadísimo” (v.6) como posible alteridad en la naturaleza del sujeto poético. Con la atingencia – a partir de “donde índice escarlata, y donde catre de bronce” (v.5) –

que aquello espúreo ('bastardo, apócrifo') del "zorro" o, en este caso, también del sujeto poético se debe a su carácter mestizo o híbrido. En otras palabras, el verso 5 aludiría a los contextos entre los cuales fue concebido el sujeto poético (y biográfico)⁸²; uno de estos bajo la hegemonía cultural del Sol (sierra del Perú o Santiago de Chuco) que aquí, en audaz metáfora, es ahora: "índice escarlata"; y el otro contexto, complementario al primero, aludido en el importado – o español – "catre de bronce". Explicado queda, entonces, aquello del adjetivo "espúreo", justo al centro o en medio de los dos otros dos adjetivos del verso 6. Mientras que lo de "zorro ausente" se vincularía al recurrido 'Dios ha muerto', de corte más bien europeo, típico de *Los heraldos negros*. Y, a su turno, aquello del "zorro enojadísimo" – por lo tanto, para nada "ausente" – se relacionaría, por su lado, con el conocido y activo mito pan-andino de Inkarrí. Como observamos, muerte y resurrección se dan a la par y de modo intrínseco, no sólo en *Trilce* (Granados 2014), sino también en este poema.

Asimismo, en **AI.3**, nos topamos con el tema del perdón y de la trascendencia; el cual se toca en sus respectivos tres versos con el Evangelio – por aquello de "las espaldas [de Cristo azotado] unguidas de añil misericordia" (v.8) – y que, además, activa la pregunta por excelencia: "a lo mejor, me digo, más allá no hay nada" (v.9). Aunque, estrofa la de **AI.3** en la cual – a diferencia de **AI.1** y **AI.2** donde al sujeto poético le cabe optar, respectivamente, por ser "otro" o "un zorro" – allí la anagnórisis posible es ser un "hombre al fin" en la escena – opaca – del Cristo en el Huerto del Calvario. Un "zorro", pues, va otra vez al medio – funge de intermediario o puente⁸³ – esta vez, entre la ciencia y la fe, entre la historia y la transhistoria, entre la desolación y la esperanza.

Por lo tanto, **BI.2** (vv.21-24) se constituirá, propiamente, en la síntesis de respuesta al conjunto y, no menos, conclusiones a cada una de aquellas tan apremiantes interrogaciones de **AI**. De esta manera, por ejemplo, "este tubérculo⁸⁴ satánico" (v.21), será una respuesta de tipo cultural (irónicamente, 'papa', e icónicamente 'Sol', como analogía de todo lo autóctono andino que sufrió – sufre – incomprensión

y represión inquisitorial en tanto ‘idolatría’), que se corresponde con **AI.2** (vv.4-6); “esta muela moral de plesiosaurio [gran reptil anfibio ya extinto]” (v.22) – paradójicamente, animal moral – se corresponde con **AI.1**; y “estas sospechas póstumas” (v.23), a su turno, con **AI.3**. Es decir, en **BI.2**, se privilegia o pone en primer lugar, en el contexto de todo el poema, la respuesta de tipo cultural (**AI.2**); por lo tanto, su jerarquía en este contexto de “A lo mejor, soy otro” no constituye un descuido o relajamiento en el riguroso paralelismo que constatamos en el mismo.

Sin embargo, **C, D** e incluso **BI.1** de ningún modo constituyen estrofas secundarias de “A lo mejor, soy otro”; sino, todo lo contrario, funcionan como los acordes de la línea melódica o proposicional de este mismo poema, la cual hasta aquí hemos ido analizando. Acordes o, mejor dicho, epifanías o *wakas*⁸⁵ a las que delatan o acompañan los signos de admiración en exclamaciones como las siguientes: “¡nada en verdad, más ácido, más dulce, más kanteano” (v.12); ¡eso, jamás! (v.15); “¡No! ¡Nunca! ¡Nunca ayer! ¡Nunca después!” (v.20). Calas en el horizonte – las de **C, D** y **BI.1** – todas referidas al Sol. De este modo, en **C**, volvemos a toparnos con aquel “disco” reiterado del verso 2 (“largo”, “elástico”); aunque más nítido ahora en su sentido de ‘Sol’ en tanto se alude a un crepúsculo: “me da la mar el disco” (v.11); más todavía, actuando el Sol aquí, propiamente, como sinécdoque del “mar” (‘totalidad’). Sin embargo, y también es muy significativo, un ‘Sol’ que “con cierto margen seco” penetra en la “garganta”; es decir, uno con el cual el sujeto poético apetitosamente ‘comulga’: “Nada en verdad, más ácido, más dulce, más kanteano” (v.12). Comunión, por cierto, culturalmente tanto cristiana y andina⁸⁶. En cuanto aquel es un Sol en puesta o moribundo que durante el crepúsculo – análogo a Inkarrí – se halla a simple vista también en fragmentos⁸⁷; es decir, se hunde anfibio [semejante al “plesiosaurio” del verso 22] en el mar, para al día siguiente resucitar en el cielo. Aunque, asimismo, también resucita en la comunión agradecida: “me da la mar”, en tanto algo ‘inmenso, valioso o incuestionable [a priori cierto: “kanteano”]’ – sin soslayar aquello de “nuestras vidas son los

ríos/ que van a dar en la mar/ que es el morir” de las *Coplas a la muerte de su padre* – por parte del ferviente adepto o adorador.

El Sol funciona aquí, pues, y de modo equivalente a aquel animal mítico⁸⁸, como un “zooindicador” (Espino Relucé 24); por lo menos de la suerte del sujeto poético y del desenlace de la Guerra Civil Española. Y no menos, de modo yuxtapuesto o simultáneo, también como radical epifanía vallejana; en el sentido de que la palabra “Zorro” cumpliría con un requisito simbólico fundamental. Al respecto, señalábamos en nuestro libro, *Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo* (2014), la elocuente no inclusión en *Trilce* del número 8 (Fernández 245-252); ya que:

“[el número 8] sería un símbolo aún por realizarse en Vallejo, algo que no tendría correlato en la realidad ni palabras en la poesía y sería, eventualmente, objetivo de su búsqueda e insatisfacción. Es el único número, de los que contienen el círculo – señalado en la 0 – entre los primeros doce dígitos (UNO, DOS, CUATRO, CINCO, ONCE y DOCE), irreductible a un solo cero: OCHO [zOrrO]; icono poderoso, entonces, símbolo de plenitud” (II Cap.: “La poética de la circularidad: el mar y los números en *Trilce*”) (Granados 2004: 84).

El segmento **D**, por su parte, de algún modo sigue refiriéndose al Sol (o al Zorro o a Inkarrí) en una posible actitud – inaceptable para el sujeto poético: “!eso, jamás!” (v. 15) – anuente, inofensiva o cómplice; por aquello de “sudor ajeno” (v. 13) o “mansedumbre” (v. 14) e, icónicamente, por aquello de: “decayendo o subiendo” (v. 15); es decir, rechazo a algo meramente fatal o simple espectáculo. En realidad, “A lo mejor, soy otro” y, en particular, esta estrofa **D** guarda un estrecho paralelo con el poema u autorretrato “Huaco” de *Los heraldos negros* (1918). No sólo porque en ambos, y acaso como en ninguno otro más, gravita el problema de la autodefinition del sujeto poético⁸⁹ – y también del sujeto biográfico César Vallejo; sino porque, de mismo modo, existe en los dos una alusión o apelación – más velada en el poema de 1937 que en el de 1918, aunque de presencia palpante en **D** – a la historia de la

conquista del Perú. Obvio, no en términos de hurgar sólo en antiguallas – dolorosas, injustas, traumáticas – sino ante todo en el presente o consecuencias de aquélla; más aún, si extrapolamos los hechos de la Conquista del Perú a los motivos, bandos y acciones de armas comprometidos en la Guerra Civil Española.

Finalmente, los versos de **BI.I**, recrean mágicamente – y de nuevo – el crepúsculo. Aunque en esta oportunidad el Sol que se pone sea el mismo sujeto poético: “Echado, fino, exhúmome” (v.16); es decir, en tanto – paradójicamente – postrado o en “cama” (v.24). Y el lugar hacia donde se hunde o se pone sea también él mismo: “tumefacta la mezcla [‘mestizaje’] en que entro a golpes” (v.17); obviamente, para procurar sacudir su mal o curarse. Un Sol o, en este caso, un ‘ser humano’ (Zorro, Inkarrí, resultan equivalentes) en su mínima o más pura o más abstracta expresión: “sin piernas, sin adulto barro, ni armas” (v.18); pre-homínido, inocente y pareciera en estado virginal o sin historia que cuente: “¡No! ¡Nunca! ¡Nunca ayer! ¡Nunca después!” (v.20); y acaso en la auroral e íntegra potencia del mito⁹⁰. Por último, y tal como ya lo anticipamos, cada uno de los tres sustantivos presentes en el verso final de “A lo mejor, soy otro”: “este índice, esta cama, estos boletos” (v.24) se corresponden de modo ceñido, paralelo y correspondiente con **C**, **D** y **BI.I**. “Índice”, en tanto ‘cronicones o historia’, con **D**; “cama” con **BI.I**, ya lo hemos descrito; y “boletos” con **C**, en tanto “A lo mejor, soy otro”, en resumidas cuentas, trata de un ‘viaje reparador’.

En síntesis, nos hallamos ante un poema que se escribe tan sólo a seis meses de la muerte del poeta; y en el contexto de la Guerra Civil Española que tanto angustiaba al autor de *España, aparta de mí este cáliz*. Por lo tanto, constituye un texto de despedida y el legado de un moribundo; aunque, como lo hemos explicado antes, de alguien que se muere y, al mismo tiempo – y tal como el Zorro – otorga vida en abundancia⁹¹. En este sentido, y a diferencia con el “Je est un autre” de Rimbaud, el poema del peruano no emana de una introspección psicológica ni filosófica reflexión⁹²; sino que constituye, ante todo, y tal como en “Huaco” de *Los heraldos negros*, una anagnórisis vital, cultural, religiosa

y colectiva; y de alcance no menos universal⁹³. No será Rimbaud, pero quizá sí – aunque esta reflexión supera el marco de este artículo y la guardamos para elaborarla en otra oportunidad – es la vida y la obra de Paul Gauguin (1848-1903)⁹⁴ – el gran pintor *shintetista*, y precursor, según César Vallejo: “de todas las inquietudes artísticas *d’après-guerre*⁹⁵ – con las que se liga “A lo mejor, soy otro”. En la estela de la obra maestra del pintor francés: “¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?” (1897); y también de alguno de sus célebres autorretratos, muy en particular, aquél denominado “Autorretrato. Cerca del Gólgota” (1896)⁹⁶. Pintura, esta última, también de “moribundo” (ambientada en Tahití), transcultural e híbrida. Para terminar, “A lo mejor, soy otro”, que – tal como *Trilce* – constituye un poema de “literatura alternativa”: “alternativa a la literatura europeizada dominante, y complemento urbano, de las literaturas orales” (Lienhard 15), anterior a la narrativa de José María Arguedas y, en específico, a *El zorro de arriba y El zorro de abajo* (1971)⁹⁷. Aunque, lo resaltamos aquí, incluyendo y al mismo tiempo superando el marco o las propias coordenadas arguedianas: “Por primera vez entra así en la novela peruana de referente costeño una visión no costeña, sino serrana, y que podría ser la de los millones de serranos domiciliados en la costa, colectividad que carecía de voz en el campo de la literatura escrita” (Lienhard 24). Es decir, la poesía de César Vallejo no sólo se anticipó a la narrativa de José María Arguedas; algo más importante todavía, se atrevió a trabajar en el aspecto cultural con opacidades, mixturas, simultaneidades o paralelismos; tan concertados estos últimos en sus motivos, en “A lo mejor, soy otro”, como en la factura misma de su composición. Por lo tanto, la voz de César Vallejo en este poema es la de un migrante serrano cuyo grupo endogámico (*waka*) – hacia 1937 – constituye ya el mundo entero. Y, en consecuencia, la lógica no lineal o analógica que se impone en “A lo mejor, soy otro” es que presenta en rango de semejanza o equivalencia al Sol, Zorro, Sujeto poético, *waka*, autor⁹⁸, Inkarrí y no menos a Cristo⁹⁹. Para no añadir, también aquí, al fundamental – anterior e inmerso en este poema – cronotopo de intersección – revelación y anagnórisis – o “zooindicador” que constituye *Trilce*: “Lomismo que padece” (*Trilce*

II) (de ‘Lomo’¹⁰⁰, ‘joroba’, ‘sierra’ o ‘crepúsculo’; adicional a la fórmula adverbial ‘de la misma manera’), en “another proto-surrealist image” (Clayton 2013: 126) y lectura icónica o escenográfica y no menos contextualizada y política (‘mundo andino’, ‘múltiples lomos’, “que [históricamente] padece”). Ergo, lo cual implicaría equiparar todo el poemario de 1922 con el Inca o Inkarrí: “Los rasgos humanos del Inka importan mucho menos que las propiedades que proyecta su figura” (Kemper Columbus 202); y, por extensión, equiparar al sujeto poético de “A lo mejor, soy otro” con aquella misma singularísima potencia o personaje mítico pan-andino.

Conclusiones

“[Vallejo] *refusal to separate the personal (including his own body) from the political [from the poetry]*” (Hart 2013: x). Por lo tanto, el autor de *Trilce* abogaría por una perspectiva ‘fisiológica’ de la creación poética [y de su recepción]¹⁰¹; sumada al “zorrismo” que vincula, además, vida y poesía. La vida se halla vinculada al arte o éste es ante todo vida (‘fisiología’). También, en tanto los zorros recorren aleatoriamente – van y vienen, bajan y suben, salen y entran – lo que corresponde a los campos del autor y de la obra; aquellas dicotomías tan caras, por ejemplo, a una teoría literaria basada en “Borges y yo” – “No sé cuál de los dos escribe esta página” y que decantan finalmente el protagonismo del “lenguaje y la tradición” –, los “zorros” las atraviesan, actualizan y ponen a un mismo nivel. Es decir, lo metafórico no es más que lo cotidiano, ni lo concreto menos que lo abstracto: “*Vallejo can be placed in this lineage as well. In destroying the barrier between the written and the oral, scripture and gesture, and in taking his body as a subject of writing*” (Yannakakis 115). Con el agregado de que el ‘zorrismo’ de la poesía de César Vallejo implica, asimismo, otras varias cosas fundamentales. En primer lugar, no sólo la no linealidad en los datos de la vida que puede informar la poesía; sino, como por ejemplo lo ilustran sus autorretratos – “Huaco”, de *Los Heraldos Negros*, y, sobre todo el póstumo, “A lo mejor, soy otro” (1937) – simultaneidad, hibridez o paralelismo. En segundo lugar, las múltiples dimensiones – cotidianas, históricas, míticas – que de manera

dinámica interconectan los zorros (muchos y de nombres distintos, a modo de un ‘archipiélago’); las cuales, a su vez, convergen y constituyen el sujeto poético de César Vallejo, por no decir, también al hombre nacido en Santiago de Chuco. Todo esto sin restar importancia a las variadas tesituras y humores – de circunspectos a lúdicos: “Vallejo’s humour ruptures the paralysing horror of Burgueois accumulation” (Rowe 16) – que también de modo aleatorio tiñen todo aquello. En consecuencia, una biografía levantada desde la poesía de nuestro autor y que insista en ser unidimensional puede resultar, aunque plena de nuevos datos, desenfocada e incluso inútil. Un buen ejemplo de esto último podría ser el caso de las “dos Otilias” biográficas – Otilia Vallejo Gamboa y Otilia Villanueva Pajares, la primera en Santiago de Chuco, la segunda Lima; la primera menos “sexual” que la otra – ventilado últimamente por Stephen Hart. Aunque ambas, en la poesía de César Vallejo – a riesgo de caer en lo que Hart deplora de la argumentación de Juan Larrea respecto a este punto: “sacrifica la verdad histórica en el altar del inconsciente colectivo [bagaje jungiano, pero no andino]” (2014: 57) – no serían dos, sino una sola; es decir, pertenecerían a la misma waka o grupo familiar-cultural endogámico del autor de *Trilce*. En otras palabras, “Tilia [‘Titila’]” u “**○**” [según Espejo Asturrizaga (Hart 2014: 90)] serían otras imágenes – glosolálica e icónica, respectivamente – del fuego o del ‘Sol’ o de la ‘zarza ardiente’ o de la ‘Hostia consagrada’ que, tal como hemos visto, y junto al “zorrismo”, son de importancia capital en toda esta poesía¹⁰². Para no referirnos, también, a “Tilia” en tanto ‘Talía’; es decir, entre sus otras hermanas, aquella musa: “cult a sí, aunque bucólica” (*Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora).

Todo lo anterior, al margen de la simplificación a la que – de modo usual y por la dificultad intrínseca de los textos – se somete la poesía del santiaguino. En consecuencia, una biografía de César Vallejo requerirá distinguir y luego ensamblar, sin alienar ninguno, cada uno de los planos (anecdóticos, políticos, culturales, etc.) yuxtapuestos – a modo de capas de hojaldres transparentes – en su experiencia vital: “representación ‘simultánea’ que va para los amerindios de abajo hacia

arriba, del presente al pasado más mítico, y que es solidario con la visión de una postura vertical de las cosas” (Glissant 2002). Es decir, una biografía de diseño multidimensional, vertical y de movimiento constante de subida y bajada – a lo que apunta la metáfora *El zorro de arriba* y *el zorro de abajo* – que uno meramente unidimensional o compartimentado de modo estático.

CAPÍTULO V

PAUL GAUGUIN Y CÉSAR VALLEJO: UNA CURADURÍA TRASATLÁNTICA

Textos como “Los artistas y la política” (1927) y “El arte y la revolución” (1931), así como aquellos sobre Picasso, Maillol y Diego Rivera, entre otros, dan cuenta del vivo interés que despertó en César Vallejo el arte de vanguardia. Análisis detallado de los mismos, dado el foco y contexto del presente ensayo, que reservaremos para otra ocasión; aunque resulte irreprimible citar un pasaje como el siguiente:

“Un retrato ha de contener en esencia a una vida, es decir, la personalidad infinita, la figura pasada, presente y futura, en fin, el rol integral de una vida. [...] Todo esto es el *carácter* de un retrato. [...] De un cierto equilibrio misterioso entre lo visible e invisible de un retrato, entre lo circunstancial y lo permanente de él, o, lo que es igual entre el *parecido* y el *carácter*, depende la grandeza de la creación [ambos] Constituyen la tesis y antítesis de este arte” (“Mi retrato a la luz del materialismo histórico”) (Vallejo 2002n: 411).

Es decir, lo que haremos aquí – obvio, según nuestras posibilidades – es intentar honrar esta dialéctica; tanto para el caso de César Vallejo como de Paul Gauguin. A la cual añadiríamos un vuelta de tuerca más; en este caso, desde el lado de Walter Benjamin: “la fotografía

permite acceder al inconsciente óptico de la historia. En vez de los sueños, son los detalles de la estructura, lo que permite acceder a este inconsciente [aunque asimismo] la fotografía le sustrae al cuadro y a la pintura su efecto de aura. No obstante, la representación fotográfica del personaje público suele ser un medio que más reinscribe o fomenta aura en torno al sujeto hecho ícono” (Medina 88). Por lo tanto, y sin más, pasamos al desarrollo de nuestro estudio.

Paul Gauguin, camino del Gólgota

El testimonio explícito de aprecio artístico y propósito de rescate cultural de Paul Gauguin – en tanto artista peruano – se renueva, por parte de César Vallejo, en su crónica “El crepúsculo de las águilas” (París, noviembre de 1926), citamos:

“En verdad, Gauguin [precursor de todas las inquietudes artísticas *d’après-guerre*] es, por todos respectos, una sensibilidad peruana, cosa que tuve ya ocasión de afirmar hace mucho tiempo, en un artículo escrito para *Paris Time*. Los amores temáticos del gran pintor, su fuerza temeraria, su exceso insultante, su simplicidad están voceando los Andes, el Amazonas, el Cuzco. Necesario es reivindicar a Gauguin como peruano. Es el primer pintor de América y uno de los más grandes de todos los tiempos y países¹⁰³” (Cesar Vallejo 2002h: 357).

Peruanidad de Gauguin – además de pintor, también cronista influenciado, entre otros, por Pierre Loti – que, asimismo, otro escritor peruano, aunque muchos años después, recreará en su novela *La felicidad a la vuelta de la esquina*, de 2013: “¿Dónde le rompieron la nariz, marinero Gauguin?” “No está rota, señor, es así” Pese a mis ojos azules y a mi apellido francés, soy un Inca, señor. Mi marca es mi nariz” (Vargas Llosa 247).

Pertenencia y, sobre todo, cultivo de un arte de ascendencia peruana que, por su parte, Fernando de Szyszlo se animará a remarcar:

“[La primera lengua de Gauguin es el español, vivió

en Lima desde uno hasta los seis años de edad] En ninguna de las diferentes técnicas y medios que usó Gauguin para expresarse en esto más patente que en la cerámica. Muchas obras de cerámica de Gauguin tienen una influencia notoria en las cabezas mochica. Más tarde aparecen figuras vinculadas a las formas de las momias precolombinas. También en sus escritos y en sus expresiones orales se manifiesta el vínculo profundo que sentía dentro de él con el país donde había transcurrido su primera infancia” (Szyszlo 49); “En la Exposición Universal de París de 1878 podría Gauguin ver otra colección, aún más grande, de arte precolombino, constituida por cerámica peruana, principalmente de las culturas mochica y chimú” (Szyszlo 50).

Asimismo, infancia peruana que Esturdo Núñez conecta con la diáspora y militancia cultural adulta del afamado pintor: “en los parajes de la Oceanía quiso encontrar su América ya irrealizable, ya lontana e inasible, ya puesta en trance de volverse civilizada” (Núñez 8).

En suma, “primitivismo” internacional de Gauguin *sui generis* y que un estudioso, como Martin Lienhard, ilumina del modo siguiente:

“Lo que motiva la fascinación de Picasso y otros artistas de vanguardia por el arte “primitivo” [años 20] fue, aparentemente, su “expresionismo”. No los solía animar, en cambio, ningún interés particular por las sociedades *otras*. Paul Gauguín y su “discípulo” Victor Segalen constituyen, en este contexto, un caso aislado [...] Su viaje, en términos intelectuales y existenciales, fue *sin retorno* [...] Para los pintores cubistas, en cambio, el estudio del arte “primitivo” no obedecía a motivaciones etnográficas ni tenía implicaciones existenciales” (Lienhard 46-47).

Actitud, opción o vocación de Gauguin, entendemos nosotros, afín a la de otro – en general, muy otros pocos más – de los héroes vallejanos; nos referimos al caso de su emblemático casi contemporáneo – Rubén Darío, “el cósmico” (Vallejo 2002o: 398) – , por las siguientes razones:

- A. “Rodó dijo de Rubén Darío que no era poeta de América, sin duda porque Darío no prefirió, como Chocano y otros, el tema, los materiales artísticos y el propósito deliberadamente americanos en su poesía. Rodó olvidaba que, para ser poeta de América, le basta a Darío la sensibilidad americana, cuya autenticidad, a través del cosmopolitismo y universalidad de su obra, es evidente y nadie puede poner en duda” (Vallejo 2002I: 495-496).
- B. “En la tradición hispana, Darío globaliza el imaginario a la política y a los discursos de identidad ahora postcoloniales. Este proceso empieza en 1898, en su crónica titulada ‘El triunfo de Calibán’” (Medina 95).

Con lo cual, e integrando todo lo anterior, pasamos a analizar brevemente el poema que otorga lema al apartado, “Paul Gauguin, camino del Gólgota”; basado, a su vez, en el famoso autorretrato “Camino al Gólgota”:



Sobre el recorte de su túnica clara
se otea otra túnica.
Más burda y también más oscura.

Algún otro cordero.	
Cielo-coro	5
de evasivos polizontes:	
máscaras, torsos desnudos,	
pliegues, tambores sordos.	
Múltiples miradas.	
Un ojo mudo.	10
Una honda cicatriz.	
Una boca.	
Una larga y paciente espera.	
Los pechos y los brazos	
fuertes todavía.	15
Hace días que ha muerto.	
Los pájaros volaron	
a través de él.	
La noche y la maleza	
sortearon muy fácil	20
aquella puerta semi abierta.	
¿Cuál de todos nosotros va	
camino del Gólgota?	(Granados 2010b)

Ciertamente, los nueve primeros versos (vv.1-9) aluden al contexto de múltiple y compleja alteridad cultural que rodea – pero no se funde – al personaje principal; mientras los siguientes seis versos (vv.10-15), más bien, traslucen – a través de las puntuales menciones al cuerpo del mismo personaje – una inminencia. La misma que en los vv.16-21 se va a revelar o identificar: en tanto que el sujeto era desde ya “puerta semi abierta” o una naturaleza predispuesta, “muerto” cronológica o figurativamente – ambigüedad del verso 16: “Hace días que ha muerto” – fue presa fácil para que aquella “alteridad” lo copara o se hiciera una con él. La pregunta retórica de los dos últimos versos: “¿Cuál de todos nosotros va camino del Gólgota?”, apela al lector

para que constate la existencia de semejante complejidad, alteridad u opacidad cultural en sí mismo. Aparte de este planteo, la aporía de la constitución de nuestra identidad, los vv. 22-23 constituyen también un alegato, si cupiere, contra cualquier juicio ético o religioso: un individuo jamás es uno, sino varios en uno; cada cual es culturalmente muchos. Esto último, aspecto muy importante sobre el que converge la crítica y divide incluso hoy mismo a los vallejólogos; es decir, qué tanto Paul Gauguin o César Vallejo constituyen los perversos, culpables o fugitivos en los que se complace cierta crítica de corte marcadamente occidental, legalista y acaso no menos puritano. Aquel que va camino del Gólgota (para ser juzgado) no va solo, lo acompaña un universo de seres, todo un denso e híbrido ecosistema u opaco tejido cultural.

César Vallejo en el II Congreso de Escritores Antifascistas (Valencia, julio de 1937)

“La mecha” y el “libro de pensamientos” (*El arte y la revolución*¹⁰⁴) constituye la conexión que – sobre todo, más no únicamente – quisiéramos ventilar aquí; y, en particular, también con la militancia política de César Vallejo y sus crónicas sobre Rusia. Aunque, no menos, con su sentimiento, experiencia y perspectiva andina. Es decir, quisiéramos construir y mostrar simultáneamente – virtud de las imágenes – tanto, si cabe, al Vallejo “melchevique” y “bolchevique”, al poeta trasatlántico y, además, por si fuera poco, muy consecuente devoto de Inkarrí (Granados 2014). Tarea compleja, por cierto, que sólo podremos verter aquí por trozos. Añadiendo además, para tornarla aún más retadora, la propia opinión del autor de *Trilce* sobre los “retratos”: “Si he de juzgar por mi caso, diré que el retrato no existe en escultura, y no sé si ha dejado de existir o va a existir todavía, puesto que nunca me he sentido ‘retratado’, ni por fotógrafos, ni por escultores, pintores ni literatos” [“Hablo de José de Creeft” (1925)] (Fernández y Gianuzzi). O aquella tan interesante que esboza, en sus “Notas contra el secreto profesional” 1933-1934-1935”, al concebir al “autorretrato” fundamentalmente como alteridad o rostro del otro: “Volver a escribir los poemas: ‘Murió Lucas, mi cuñado, etc. Mi autorretrato’” (Vallejo 2002e: 530).

Crónicas sobre Rusia, en específico, por ejemplo aquella titulada “La literatura. Una reunión de escritores bolcheviques”¹⁰⁵, no sólo en apariencia simétrica o en paralelo con el lema de la nuestra: “Il Congreso de escritores antifascistas (Valencia, 1937)”; sino que da cuenta, luego de seis largos años para la vida Vallejo, lo que en éste pudo cambiar, añadirse o matizarse en su adhesión a la revolución socialista internacional. Y esto se resumirá en el factor cultural, lo podemos anticipar desde ahora. Aunque esto último no sólo entendido como alteridad, singularidad o diferencia; sino, ante todo, como un factor a considerar y sumar para una táctica política más efectiva. El mismo, aunque no el único, es el sentido también de nuestra traducción intersemiótica, el poema “La mecha”.



La mecha

Con el rabillo
A contracorriente
Arañas el flash.

Rodeado de antifascistas.
Húmedo y cóncavo para el pan.

5

Desfondado ante las palabras Y sin pelar el diente	
Sorprendido En plena cultura Occidental	10
Aunque tu cabeza sean dos: Es lo que no muestra Esta fotografía. Como a la Sudamérica De tu sien izquierda Corresponde el África Blanco oscura De la otra cien.	15
Como al diablo sucede Alguien que llora Es tímido y acaso sonrío.	20
Última cena de América. Y la primera de este mundo Multifásico en tres cuerdas En tres alas impúdicas Que arrastran y vuelan también.	25
Vallejo enfermo Vallejo sano	
Miga que ya se ha hecho grande Vallejo Izquierdo Quemado Paralizado O erecto	30
En la línea mortal Del equilibrio.	35
(Granados 2010c)	

Tal como nos ilustra Walter Benjamin – lo cual viene a pelo porque lo que analizamos aquí, más que de una foto, se trata de un encuadre de un documental¹⁰⁶ – hablando del cine ruso y su nuevo “retrato”:

“Las mejores películas rusas le han enseñado que el medio ambiente y el paisaje sólo se abren a los fotógrafos que son capaces de captarlos en la apariencia inexpresable que cobran en un rostro [...] Y por un momento el rostro humano apareció en la placa con un significado nuevo, inconmensurable. Pero ya no era un retrato propiamente dicho” (Benjamin 44).

Y esto es lo que, precisamente, intentaremos ensayar aquí; es decir, leer el contexto, aunque fragmentario del “II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas”, a través del rostro de César Vallejo (justo nueve meses antes de su fallecimiento en París). Específicamente, desde nuestra traducción intersemiótica vertida en el poema “La mecha”; de la cual ésta, a su turno, constituye algo así como su ulterior prosificación. En líneas generales, nuestro planteamiento teórico sigue tanto las “Notas de 1936-1937 [a *El arte y la revolución*]” de César Vallejo: “Hay la literatura revolucionaria rusa y la literatura revolucionaria que combate dentro del mundo capitalista. Los objetivos, método de trabajo, técnica, medios de expresión y material social varían de la una a la otra. Esta distinción nadie la ha hecho todavía dentro de la crítica marxista” (Vallejo 2002: 471); así como interpola, este análisis político vallejiano, al campo artístico propiamente dicho. En este sentido, y ahora en el contexto de su artículo “Contra el secreto profesional” (1927), es importante destacar que Vallejo no desdeña las conquistas formales de los poetas vanguardistas, aunque lo que sí reprueba sea la ausencia de talento propio:

“En América, aquellas conquistas europeas, ‘a causa justamente de ser importadas y practicadas por remedo no logran ayudar a los escritores a revelarse y realizarse, pues ellas no responden a necesidades peculiares de nuestra psicología y ambiente, ni han sido concebidas

por impulso genuino y terráqueo de quienes las cultivan. La endósmosis, tratándose de esta clase de movimientos espirituales, lejos de nutrir, envenena” (De Priego XC-XCI).

Por lo tanto, concebimos “La mecha” tanto como crítica y, de modo simultáneo, programa artístico-político del autor de *Trilce*.

De esta manera, pasando de lleno al análisis, los primeros cuatro versos describen una situación o, más bien, una dinámica coreografía: una imagen de Vallejo a “contracorriente” – mirando hacia otra dirección – respecto del resto de los asistentes, pareciera europeos, y es de suponer también antifascistas¹⁰⁷. Distanciamiento inteligente, aunque no ideológico, tampoco únicamente cultural; sino, nos lo sugiere el verso siguiente: “Húmedo y cóncavo para el pan” (V.5); es decir, del que en un contexto de abundancia o banquete – el hecho mismo de la convocatoria y notable asistencia a aquel Congreso Internacional antifascista – valora particularmente o tiene real apetito de los alimentos: “húmedo y cóncavo” – como una boca abierta – ; no sólo alimentos materiales, se entiende, sino también ideológicos, políticos o espirituales. Es decir, atento, en el contexto de la guerra Civil Española, a lo más conveniente y nutritivo para la causa; entendiendo esta última no sólo como su militancia por el bando republicano, sino, asimismo, aquélla por la revolución socialista internacional.

Los versos 6 al 10, por su parte, nos remiten al arte de las “palabras” del autor de *Trilce*; mejor dicho, a su particular relación con el lenguaje, “desfondado” en cuanto arte, el suyo, ‘insondable’ y – en su contrato con el lector – ‘no autoritario’. Es decir, que no manipula o constriñe las palabras, sino que les permite, tanto a éstas como al lector, ser soberanos o ellos mismos. “Y sin pelar el diente”, por su parte, se refiere a la catadura de la imagen de Vallejo aquí, la cual trasunta un asunto serio o trance grave en el contexto del congreso antifascista de Valencia. “Sorprendido/ En plena cultura/Occidental” (vv.8-10), remite, implícitamente, a que el poeta es de otra cultura o comparte no únicamente la europea. Los versos 11 al 18 concurren en mostrarnos el

famoso dualismo y complementariedad u oxímoron vallejiano; modo de antítesis incluyente siempre, incluso a riesgo – así en otros poemas – de dejar “mal parado” al propio autor o sujeto poético; el cual, a la manera de Fiódor Dostoiévski, no denuncia, sino ante todo expía. Los versos 19 al 21 son también un tanto más de lo anterior: ver la otra cara del “diablo”, oximorónicamente, aquella tierna o incluso inocente.

Por su lado, “Última cena de América” (v.22) y versos siguientes, interpolan en el contexto aquella icónica escena evangélica; pero donde el sujeto que hace aquí el papel de Cristo – el sujeto poético – más bien está solo o al margen, sin aparentes apóstoles. “Cena” que constituye la inaugural o “primera” o inédita de un mundo – y para mejor – más heterogéneo, híbrido u opaco (vv.23-26). Los versos 23 al 34, a su turno, redundan en otros oximorones aplicados a poner de relieve la personalidad y la obra del poeta peruano: “Miga que ya se ha hecho grande” (v.29). Aunque también se alude, viendo el aspecto físico de su rostro, a la posible delicada condición en la salud de César Vallejo en la época (vv.27-28); y, en esta misma vía de lectura, una sutil vinculación con el tormento de Túpac Amaru II y con el mito de Inkarrí por aquello de “quemado” (v.32)¹⁰⁸.

Los dos versos finales de “La mecha” conectan de modo intertextual con Trilce I, con aquello de: “seis de la tarde/ DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES./Y la península párase/ por la espalda, abozaleada, impertérrita/ en la línea mortal del equilibrio” (Vallejo 1996: 170). Es decir, por más que aparezca la muerte en el último verso de Trilce I, ésta no lo copa ni funciona aquí de manera unidimensional en el poema. De modo análogo a lo que ocurre también en “La mecha”, lo “mortal” en los versos que cierran ambos poemas es bivalente; dan cuenta de una epifanía o éxtasis que, de manera irremediable o constitutiva y luego “DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES”, también debe acabar. Luego de aquella, icónica, aunque breve torre de versos en “La mecha” (vv.30-34) debe o es necesario también se baje al llano. En otras palabras, lo que significa la presencia de Vallejo en aquel Congreso y lo que representa en aquel encuadre o fotografía – su programa artístico-político-cultural, revolucionario, que “combate” ya en todo el mundo – no han con-

cluido con aquel Congreso. El proyecto postcolonial y trasatlántico, en su momento y a su manera claramente insurgentes, que esbozó Rubén Darío y que continuó y articuló – a su soberano modo – el peruano César Vallejo, aún continúan creativamente en pie.

CAPÍTULO VI

POESÍA PERUANA POST-VALLEJO: DE LOS INDIGENISMOS A LAS OPACIDADES

Pasamos a observar aquí cómo algunos poetas peruanos post-vallejianos – Magdalena Chocano (1957), Vladimir Herrera (1950), Rocío Castro Morgado (1959) y Juan de la Fuente Umetsu (1963), fundamentalmente – han evaluado y puesto en práctica en sus obras, consciente o inconscientemente, algo de aquel extraordinario legado poetológico-político-cultural de César Vallejo. Hemos elegido a estos poetas no sólo por su calidad, innegable en el contexto de la poesía peruana actual, sino porque a su modo – y cada uno en su momento – debaten con estéticas disímiles a sus propuestas. Aunque, aquéllas, no por ello menos consolidadas o dominantes; y, en uno más que en otro entre sus militantes, de corte neo-indigenista. Por ejemplo, Vladimir Herrera frente al grupo *Hora Zero*, en los 70; o Magdalena Chocano frente a la estética, paradójicamente, contracultural y al mismo tiempo oficial del movimiento *Kloaka* durante los 80-90. Los detalles no los ventilaremos aquí, se hayan vivos y palpitantes, y han llegado hasta lugares – en realidad, auténticos desvanes literarios – como “Puerto El Hueco (La zona franca de los blogs)”; sino sólo los grandes rasgos del debate.

Magdalena Chocano

En una reseña muy reciente a una antología (*Aguas móviles*.

Antología de poesía peruana 1978-2006), ubicábamos – aunque de modo sumario – a Magdalena Chocano en medio de otros poetas de su generación:

“Ver cómo, por ejemplo, al escribir Roger Santibáñez quizá se arriesga en el lenguaje, pero no en el diseño de su yo poético, por lo general bien pertrechado, autopersuadido y docente. U observar, en el polo opuesto, la extraordinaria evaporación del yo y de sus trabajos en los fragmentos de Magdalena Chocano (bebiendo de Adán, Sor Juana y J.E. Eielson). De qué manera, el siempre joven Reynaldo Jiménez, no va más allá de un Javier Sologuren oculto o bien camuflado, ya que un mismo – y de similar modo – “azahar” a ambos desvela. Ver cómo, la siempre joven y guapa, Patricia Alba, es la verdadera madre del cordero; es decir, de la poesía escrita por mujeres de aquellos años; sin el decoro excesivo, más bien ideológico, de Rosella Di Paolo, ni los desplantes de Rocío Silva Santisteban; y no sólo la escrita por las mujeres. En fin, atisbar la manera por la cual Domingo de Ramos construye la andanada de sus rompecabezas (“como” + encabalgamiento) sin necesidad de ir más lejos, et, etc, etc.” (2016e).

Nuestra reseña lleva el título: “Aguas móviles de la poesía peruana: de los formatos a las sensibilidades” donde esbozábamos y reclamábamos un proyecto de estudio que, desde ya, se toca de modo directo con el presente ensayo: “acaso es tarea de la academia, hoy más que nunca, intentar superar –a modo de un salto cualitativo– las clasificaciones y taxonomías y atrevernos a evaluar la “poesía nueva” en cuanto y en tanto “sensibilidades nuevas” en o para un contexto determinado. Y, asimismo, atrevernos a trabajar en el aspecto cultural con opacidades (mixturas, híbrides, simultaneidades) ya que, de modo casi unánime, partimos de esencialismos o privilegiamos temas o motivos”. Y un poco es este el marco o común denominador de lo que ahora vamos enhebrando aquí.

Magdalena Chocano estudió historia en la PUC del Perú, realizó una maestría en Ecuador y se doctoró en Estados Unidos. Fue por muchos años, y hasta hace poco, investigadora en la Universidad de Barcelona. Como poeta ha publicado: *Poesía a ciencia incierta*, Lima: Safo ediciones, 1983; *Estratagema en claroscuro*, Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1986; *Contra el ensimismamiento (partituras)*, Barcelona: ediciones insólitas, 2005; y *Otro desenlace*, Barcelona: Veer Books/Insólitas, 2009.

Lúcida y auténtica, en la portada de *Estratagema en claroscuro*, que reúne poemas escritos entre 1983 y 1986, podemos leer: “como siempre, aun el aparente reposo es un momento de la transfiguración. El yo de cualquiera es una convención y, cual toda convención, roza la vaciedad. En ese roce estalla y se colma de forma. Dedico este libro a Rosa Virginia, y a José, mis padres; a Lourdes, mi hermana; a Betty, mi tía; a todos mis amigos; a Morrison y a Hendrix, suicidas bajo una misma constelación; a Martín, el poeta; a Sábato; al Che; a García Lorca; a Bowie; a todos los habitantes de la otra cara de la luna; y al olor del mar en la bahía”. De entrada, pues, ambos breves párrafos configuran como dos hojas – aunque de protocolo, muy distintas en el tono – de una sola puerta. En la primera, en palabras de Edgardo Dobry, encontramos a la poeta en una “posición de mistagogo de un saber que, en cierto sentido, está más allá de lo material o de lo humano. Una actitud, la de Chocano, que describiría al libro como “grimonio de significados ocultos, opacos” (46), gesto típico de lo que para este mismo autor caracteriza, al menos en la poesía argentina, la retórica neobarroca de los años ochenta. Sin embargo, en la hoja opuesta y complementaria de aquella puerta, y creemos que para fortuna de nuestra poeta, encontramos – estableciendo oportuno balance – muy diferente actitud; siguiendo a este mismo crítico: “la palabra recupera su significado directo, denotativo; el poema, su referencia a la realidad; el poeta, su voluntad de pertenencia a una comunidad [...] a la que, al menos en principio, su escritura se dirige. Claros ecos de la poesía coloquialista de los años

sesenta y setenta” (Dobry 46-7). Por su parte, en palabras del crítico y poeta uruguayo Roberto Echevárren: “La poesía neobarroca es una reacción tanto contra la vanguardia como contra el coloquialismo más o menos comprometido [...] Puede decirse que no tienen estilo [los poetas neobarrocos], ya que más bien se deslizan de un estilo a otro sin volverse los prisioneros de una posición o procedimiento” (145-6). Aunque considerablemente menos “objetivista” [William Carlos Williams, Wallace Stevens, Pound, Eliot, y un clon peruano como Antonio Cisneros] en su neobarroco, en la poesía de Magdalena Chocano comprobamos esta sabia dialéctica entre el inquietante trazado de una voz autista (neobarroca) y el testimonio (la forma predominante como se ha expresado el objetivismo entre nosotros). A modo de ejemplo, vaya este poema dedicado “A Rosa Virginia”, su madre:

X

“Puedo pelear con el pan
con la miel incluso si me falla
Puedo afrentar al árbol
fustigar a la piedra
y al fuego que me hirió el muslo derecho
he castigado ayer
Si me resiente la rosa
le quitaré su nombre
y si el sol me amenaza temerá mi silencio
No. De mis poderes no me jacto.
No me engaño
 y ante el toque sutil de la mar
 sé de mi límite
porque ella me estrechó hasta acercar la muerte
y sin tomarme en cuenta me atenazó los pies”

Sin embargo, en su hasta ahora relativa breve obra, lo que trasciende de Chocano es que no se trata, en términos de Ricardo Piglia, del caso de un “pensador ventrílocuo”. Es decir, de “un intelectual [posmoderno] que sabe adaptarse a la lógica de lo posible [a la lengua vigilante de la realpolitik]” (Piglia 30) y, más bien, trata de ahondar hasta

sus últimas consecuencias en que “El poder también se sostiene en la ficción” (Piglia 32); nosotros agregaríamos, cualquiera que éste sea.

Ahora, con estas contadas claves – sobre todo, aquí, las de la dialéctica entre historia y “ficción” – pasemos a analizar la opacidad, post-indigenista, que nos propone el siguiente poema perteneciente a *Contra el ensimismamiento (partituras)*:

Todavía siento esta **melodía** en la oscuridad
una **partitura**¹⁰⁹ hecha trizas por familias
de **músicos** que ejecutan una justicia
sumaria en cada recodo de la urbe
¡cuánto castigo cabe en sus **notas** lejanas! 5

Esta augusta catalepsia¹¹⁰ tiene **oídos**
para **olés** y **llantos**

doquier reinan y dividen las leyes draconianas¹¹¹
contra el **tararear** furtivo

las reapariciones son 10
un remolino de hojas
que se revuelca
en el gris del otoño

duelo y vuelo en la santa madrugada,
ojeras de un sueño repleto de agitados **acordes** 15
de rencillas con el más allá porque la belleza
no cierre el paso a otras bellezas que se niegan
a marcar el **compás**,
que niegan el **compás**,

la máquina de incidentes entreteje 20
¡tantos **ayes**!
¡tantas manos retorciéndose en desesperados regazos!

esas **voces** atlánticas se agigantan por los ríos del aire
vuelve una **rumba** insomne a inundar la orilla del durmiente
nadie debe aferrarse así 25

a un **estribillo**

de **palabras** que no existen

nadie que no esté de más

de más y respirando el acontecimiento

que se extingue en la lejanía de un **sonido**

30

has de creer para sentir que tienes algo,

siendo el tener cada vez más decisivo,

y el sentir; apenas sombra del tener;

y no prosigo

es

40

evitar la sombra

tanto como

evitar la luz

Es un texto inundado, de modo primario o inicial, en el campo semántico de la música (vv.1, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 15, 18, 19, 21, 23, 24, 26, 27 y 30, aquello puesto en negrita); que incluso hace que las “palabras” sean análogas a “sonidos”: versos 27 y 30, respectivamente. Donde, a este nivel, habría como dos tipos de “partituras”, una canónica, dominante o que representa y sustenta el poder; y, la otra, indeseada, supeditada y controlada: “doquier reinan y dividen las leyes draconianas/ contra el **tararear** furtivo (vv.8-9). Y donde, además, si las notas de lo “furtivo” reapareciesen en la “urbe” (v.4) tienen garantizado el fracaso, la destrucción y casi el olvido: “un remolino de hojas/ que se revuelca/ en el gris del otoño” (vv.11-13). Menos, de modo muy significativo, en la memoria del propio sujeto poético: “Todavía siento esta **melodía** en la oscuridad” (v.1); a su modo, entonces, un músico – en la “oscuridad” como aquel “tararear furtivo” – contrario o de bando distinto a aquellos otros “músicos” (v.3) oficiales. Hechos, todos, que ocurrieron en el pasado, pero que cuentan o son efectivos también en el presente. Y que, aunque no sólo respecto a su importancia en el Perú o en América, gravitan – gravitaron – en el espacio y agencia del Atlántico [*“adj. Relativo al océano del mismo nombre o al titán o monte Atlas”* (Wikipedia)], “voces atlánticas” (v.23), en suma, o europeas de origen propiamente dichas.

Ahora, una vez que paulatinamente nos abrimos paso entre la complejidad del poema y, asimismo, va cediendo su reticencia, advertimos que aquel “**estribillo/ de palabras** que no existen” (vv.26-27), o censurado, describe también un talante o incluso una personificación: “Esta augusta catalepsia” [aunque todavía viva] “tiene **oídos** para **olés** y **llantos**” (vv.6-7). Por lo tanto, vemos configurada, además por aquello de “augusta”, la figura de Inkarrí. Y con ello confirmado, asimismo, aquel aspecto de la opacidad apuntado más arriba: “límites, complejidad, vitalidad o actualidad del sincretismo”, en este caso, en la poesía de Magdalena Chocano. Es decir, ya que aquel héroe cultural no constituye propiamente parte del mundo exterior o vigente – ni de su luz ni de su sombra (vv.41-43) –, el sujeto poético queda advertido, tal como reza el final mismo del poema, de sortearlas o evitarlas. Es decir, no acreditar ni, por lo tanto, comprometerse física, intelectual o espiritualmente con él. El actual, constituiría un mundo – incluido su “más allá” (v.6) – usurpador, manipulador y plagado de engaños o ficciones¹¹². A otro nivel, entonces, “partituras” pasa de mostrarnos de modo figurativo la historia colonial en debate o disputa – a través de la clave de la propiedad y administración de la música y los sonidos (palabras) – a presentarnos paralelamente el mito de un Inkarrí asimismo en “partituras”.¹¹³

Vladimir Herrera

Ha publicado: *Mate de cedrón* (1974), *Del verano inculto* (1980), *Pobre poesía peruana* (1989), *Almanaque* (1990), *Kiosko de malaquita* (1993) y, su poesía reunida hasta ahora, *Poemas incorregibles* (Barcelona: Tusquest, 2000)¹¹⁴. Aunque ya se anuncia “Nuevos poemas incorregibles”, a ser editado también en la colección Nuevos Textos Sagrados de Editorial Tusquest.

Lo primero que llama la atención en Herrera, aparte de lo medido y acendrado de sus versos, es la intensa sexualidad de su poesía, como muestra baste un botón: “El verano: / Los besos que en las verijas tendrán / Que olvidarse, como la lengua serán en sí/ Recordados” (“Cunilinguo” de *Del verano inculto*). Poema, este último, que anima a

decir a Américo Ferrari: “acto de la lengua, carnal, que lame y hace vibrar el sexo femenino y como el acto de la lengua, poemática, que hace vibrar al poema, ese también agujero negro, y en esa vibración le da luz y lo da a luz” (2001: 173). Sin embargo, no son menos relevantes sus indagaciones sobre lo real/ imaginario o realidad/ deseo:

“Y la idea de lo real en perspectiva de aguas da fondo
Al artificio: un pulcro paisaje de veleros que enfilan
En sentido opuesto al retrato movedizo del deseo”
(“Lucerna sum tibi, ille qui me vides” de *Soledad de la manzanilla*)

Asimismo, como un corolario de esto último, y a pesar del carácter tan marcadamente paralelístico de su escritura, la paradójica apuesta por lo no artificioso o natural:

“Cuando el poema se adensa
No triste dispensario
No sensación de lenguaje en el poema
Más bien la nunitura del arte
La tintura del poema como
Destilación del ensueño
Sin voz
Sin nadie
Sólo unos campesinos van por delante de sus bestias”
(“Vallejianas: italianas”, de “Soledad de la manzanilla”)

Las consecuencias teóricas de esta poética son múltiples. No más quisiéramos advertir al lector que la poesía de Vladimir Herrera, tan densamente barroca, es – por aquella paradoja – de vocación al mismo tiempo profundamente antibarroca y, en consecuencia también, resueltamente antiliteraria. Esto se debe a que la poesía de Herrera, especialmente desde estos años – una vez superada su inicial ligazón con las estéticas predominantes a principios de los años 70 en el Perú –, está creativamente entroncada con la de su compatriota Martín Adán. Es decir, ambos poetas peruanos, con su más y su menos, comparten el mismo esquema de influencias o herencias culturales, como explica muy bien Roberto Paoli al referirse al autor de *Diario de poeta*: “las dos

líneas posbaudelarianas, la que une Rimbaud con el surrealismo y la que de Mallarmé desciende hasta Valéry y Guillén, conviven en la poesía de Martín Adán, que hereda, de la primera, el irracionalismo, la disolución del sentido, la aventura de la palabra en lo desconocido o en el subconsciente [...], mientras deriva de la segunda la compostura musical, métrica, la forma cerrada, la elegancia intelectual de las opciones léxicas” (42). Discreta, aunque también ambos contundentemente humoristas, los *Poemas incorregibles* aluden finalmente a un tipo de conducta: dadaísta, inconforme, díscola o comprometida; o mejor deberíamos decir: y comprometida, lúcida del mundo que a uno le ha tocado vivir.

Sin embargo, aunque la factura a crochet sea acaso la misma – panes de diverso diseño y espesor conectados en una misma graciosa manga, a una sabia mano que teje y a un grito – un tono cálido, más próximo al lector, pareciera inundar los “Nuevos poemas incorregibles”. En este nuevo libro que se anuncia, ¿del tema erótico habremos pasado al familiar; del pozo personal a la savia colectiva? Esto, sumado a otras indagaciones sobre la opacidad de esta poesía, lo pasaremos a analizar enseguida:

RANHUAILLA

1

La lluvia ha golpeado el río clandestino
 Oscuro de vegetación imaginaria
 Como el tren en la novela rusa¹¹⁵ o como
 La Anaconda fiel del cuaderno de primaria

2

El tigre de la lluvia ha golpeado el presente	5
Enamorado Torrentoso Fiel Siempre	
Hasta no ser posible tan harta la lluvia	
Que ha golpeado El Maíz El País	
De mis niños Su Pequeña República	
Hoy nos levantamos del barro	10
Con Papas Con Habas en las canastas	
Y jugamos al Tigre y al Ratón	
Son meses de Latidos Mojados	
Mis niños casi rubios casi rusos	

En su Pequeña y Soleada República

Y ya es agosto Entrado el año de siembra

No hay agua Todo es polvo sideral en la montaña

Y crece la lluvia Sin Duda Nada

Acierta Helena Usandizaga cuando, en “La selva del espejo: la poesía de Vladimir Herrera”¹⁶, describe la dialéctica aquí entre realidad y arte:

“En este libro [*Del verano inculto*] se propone ya la relación entre el arte y la vida como ligados por un espejo que no refleja sino que construye [...] el arte es una especie de iluminación o cristalización de lo real; pero una cristalización que la luz del poema convierte en aún más móvil y fluida que la de la experiencia común: es un ritmo que altera y revela el ritmo de lo real. Hay pues una continuidad de iluminación entre ambos: el espejo no desdobra al objeto en reflejante y reflejado; no nos perdemos en la selva del espejo para olvidar lo real, sino que finalmente el arte ilumina a lo real y viceversa” (2007).

Decimos esto porque “Ranhuailla”, finalmente, no ilustra otra cosa, aunque ésta tenga varios y paradójicos niveles. La dialéctica, en este caso, entre lo imaginario – vinculado a la adolescencia e infancia del sujeto poético – de la primera parte (1); versus la realidad presente, en la segunda parte del poema (2), y marcada por un plural: “De mis niños Su Pequeña República” (v.9). Lluvia imaginada y peligrosamente abundante: “El tigre de la lluvia ha golpeado el presente” (v.5) – como, antes, asimismo: “el río clandestino” (v.1) – y aunque aparentemente no haya sequía de agua, se ha trasladado para – sin proponérselo de modo consciente el sujeto poético – poner en jaque aquella dorada “República”. Aunque, felizmente para todos, ya haya pasado el grave temporal: “Hoy nos levantamos del barro” (v.10); con la consciencia y convicción adicional, por parte del sujeto poético, que de sucederse otra lluvia semejante – sea ésta imaginaria o real – constituirá: “Sin Duda Nada”

(verso final). Obvio, sin que podamos tampoco secar a voluntad aquel “río clandestino” (¿Amaru, en tanto culebra y en tanto subversivo?) que – en el juego de espejos o dialéctica herreriana – remite o refleja otra experiencia o escena semejante, antigua o incluso remota. Donde, acaso, se remeció no la “Pequeña República” de sus niños, sino la suya propia. Es decir, en cuanto tiempo-espacio doméstico o familiar del poema todo está a salvo; e igualmente lo está a nivel del cronotopo mítico: “Y ya es agosto” (v.17); aunque el “Sin Duda Nada” (v.19) aquí constituya, más bien, la aceptación natural e inevitable de una nueva rebelión o una nueva tormenta. En la poesía de Vladimir Herrera conviven, pues, un Inkarrí intenso, con otro, no menos contenido. Como en el caso de Magdalena Chocano, ambos son sensibles y adeptos al mito, y ya prácticos en la materia, aunque precavidos – tal como César Vallejo en tanto poeta – de pasar por oficiantes del mismo.

Rocío Castro Morgado¹¹⁷: “Premio Copé Internacional 2007”

Si abordamos los trabajos ganadores de la XIII Bienal de Poesía “Premio Copé Internacional 2007” como si fueran todos parte de una única antología, podemos percatarnos de algunas sugestivas coincidencias. Entre éstas, quizá la fundamental, es que estos poemas ejercitan una suerte de amnesia generalizada; no en pos de negar la memoria, sino más bien – tal como precisa Nicomedes Suárez – de expandir la conciencia. Aquellos trabajos premiados habríanse propuesto, por lo tanto, despolitizar lo que resulta aparentemente político y politizar lo que supuestamente no lo es; entre esto último, las marcas de megalomanía o autoritarismo del yo poético en su comercio con el desocupado lector. Es precisamente esta aguda conciencia lo que lleva, por ejemplo, a Rocío Castro en su *Zoo a través del cristal*, a limar sistemáticamente las aristas de asomo de cualquier texto tutor; de cualquier exabrupto que pueda echar por tierra la frágil pátina por donde mira. Objetividad, imparcialidad y mesura no contradicen sino, por el contrario, afinan y matizan una mejor calidad en la observación y, acaso, subsecuentes mejores compromiso y liderazgo para hacer de este mundo algo mejor.

A Aung Saan Suu Kyi

En Londres

la bruma me envuelve con su pálido
esplendor

en el parque
una ardilla roe plácidamente
una bellota
sobre el grass

los niños ríen
cuando lanzan
un disco
que surca el paisaje como un
cometa.

Brevisísimo
e inalterable
es su fulgor.

En mi país
donde un astro de fuego
incendia el cielo añil
y las aves
beben de fuentes en las que se
diluye
el sol
una sombra blande una
espada
que corta el perfil del aire
la canción de los jilgueros
el amanecer.

Me hieren
los ojos rasgados por el
asombro
de un niño
su gesto que se esfuma
su inaudible voz.

Extiendo mis manos al vacío
para recobrar

su risa
con mi dolor.

Debo volver
a mi país.

(El zoo a través del cristal)

De este modo, similar actitud de despojamiento ideológico y narcisista podemos encontrar también en otros poetas incluidos en esta “antología”. Sea a través de la relevancia del “desierto” convocado y anhelado por Juan Carlos de la Fuente en “Origen”:

No saber
no pensar que esta luna
que esta calle
se levantan sobre ti sin piedad
para alcanzarte antes de que empieces
a salirte del mar y llegues
a nosotros
desierto.

Sea a través de cierta anagnórisis que encuentra en la “noche” el objeto y sujeto del carné de identidad de un migrante sudamericano, como en “Amsterdam” de Luis Eduardo García:

Entonces reparo
que en los pasillos del *Airport Schipol*
el sol ingresa vestido de rojo, tristísimo rojo.
La noche ha llegado y me cubre con amable abrigo,
con perdurable congoja.
Tras las puertas los pasajeros se esfuman lentamente
y el viento sopla en sentido inverso a mi destino.
Será que nadie ha venido a despedirme.
Será que el migrante ha descubierto sus íntimos
quebrantos.
Será que será y nunca ha sido.
Quiero decir:
será que en el *Airport Schipol* nunca termina de
anochecer de verdad.

Sea a través de la consagrada poeta mexicana, Jeannette L. Clariond, de cuyo elocuente poema, “Sequíá”, copiamos algunos versos:

Erotizo mis palabras
Porque no puedo
Erotizar mi cuerpo
...
Erotizo mi voz
Mis senos contra el vidrio
La máscara del Buda en el buró
La pobre cruz de Cristo
Su sangre
Sus espinas
Después de todo
Nada es pasión
Sino madero irredento
¡Solo un madero irredento!

En fin, especie de grado cero del didactismo y de la megalomanía donde el enunciado pareciera haberse trasladado – desde una letra institucional, consolidada o autoritaria – a las inseguridades y fragilidades del yo enunciador. Sin embargo, denominador común que no anula a estos poetas experimentar ávidos con las virtualidades de nuestra lengua; es decir, no todo es coloquialismo y existen, en buena hora, otras interesantes propuestas también. Entre trilceanas y surrealistas algunas de estas últimas; entre horrisonas y patafísicas, otras; entre depuradas, sabias e inolvidables incluso algunas otras más, como en el caso de Norman Mendoza Roca y su extraordinario poema “cuerpo de amar”:

ella había una vez y se iba,
había y cerraba la puerta,
había las canciones,
había una fiesta con sus ropas,
se había ella misma
y me había contra ella
tatuado en el muro.
ella había una vez
me había al oído una historia
que se había de mí
y luego se había con sus ropas,

se había sonriendo y se iba.
ella había una vez,
había todos los días una vez.

Por último, antología que no es renuente a la frescura y al sentido del humor, tal el poema inmediatamente anterior, y donde no es infrecuente se conjugue asimismo este plus de sabiduría con la necesidad de urdir pequeñas fábulas, tal como el caso de *El zoo a través del cristal* y, acaso no menos, de Amanda Wingfield en *The Glass Menagerie* (Tennessee Williams); de recurrir a emblemáticos animales quizá en salvaguarda de nuestra especie.

Juan de la Fuente Umetsu

*

hay peces sujetando los colores del agua

*

el sueño no cae

murmura

y no le vayas a poner un rostro para saber que aquí

creció la flor y hay ojos

por todas partes

y ninguna mirada

*

te seguí:

hice un agujero

en la

lluvia

Juan Carlos De La Fuente Umetsu (Lima, 1963). Ha publicado los poemarios “Declaración de ausencia” en 1999, “Las barcas que se despiden del sol” en 2008 y *Puentes para atravesar la noche* en 2016. Estos textos pertenecen al segundo de sus libros. Poemario donde, detrás de una propuesta orgánicamente lírica (palpable desde el empaque mismo del volumen), hallamos (como en los versos que hemos copiado arriba) cierta sutil y no menos honda distorsión que echa a perder la predeterminada estampa zen o los versos canónicos que en

hispanoamérica – al menos desde Juan José Tablada – reconocemos como japonismo. De la Fuente, por ahora un tanto de modo intuitivo y discontinuo, es en el fondo un aguafiestas de su propia tradición poética... una poesía nikkei sin fecha de caducidad.

EPÍLOGO

HITOS DE MIS ESTUDIOS VALLEJIANOS

Cada vez que me presento ante un auditorio para sustentar una ponencia, o publico algún nuevo artículo sobre la obra de César Vallejo, me veo impulsado a resumir – aunque finalmente no lo haga – lo que he ido estudiando y ensayando sobre el tema; es decir, mostrar las hebras con las que se ha ido configurando el nido de mi pensamiento vallejiano. Y esto, no sólo, con el objetivo de facilitar la comprensión y el diálogo con lo que para un evento específico propongo; sino, también, porque “cuando me paro a contemplar mi estado” percibo una arquitectura – para nada monolítica o autoritaria – en lo que van siendo mis estudios vallejanos hasta la fecha.

Hito I

Haber demostrado en mi tesis para Boston University, *Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo* (Lima: Fondo editorial PUCP, 2004), y en específico en su Cap. I: “La poética de la inclusión”, analizando las cadenas o planos nominales relevantes – sustantivos y adjetivos – y echando mano de las teorías de Gaston Bachelard y Claude Lévi-Strauss, que *Los heraldos negros* (1918) son dos libros en uno:

“Al recorrer cada uno de sus textos comprobamos que la unidad en Vallejo no es un dígito sino una situación: la inclusión de uno en

el otro; es decir, la unidad nunca está sola, la unidad por lo menos son dos, algo así como un núcleo y su protoplasma en el esquema de la célula. De este modo, este libro de poemas también son dos poemarios. El primero es el explícito y que figura como título del volumen de 1918, al que vamos a denominar texto A; el segundo, inferido del anterior, ‘Los heraldos blancos’, al que denominaremos texto B”.

Esta perspectiva de análisis hacía franqueable y explicable el paso – en apariencia para la crítica, más allá de la estilística o de la intertextualidad, literalmente en el vacío – que había del poemario de 1918 a *Trilce* (1922). Ya que era precisamente en este último donde se constituía dominante y plena la cadena nominal denominada “Los heraldos blancos”, de rol más bien subalterno en el poemario de 1918. Al respecto, acierta la estudiosa peruana Angélica Serna, cuando apunta sobre nuestro trabajo: “Se trata de un camino planteado por Granados para encontrar el principio de construcción y de lectura de la propuesta poética del autor de *Trilce*” (Serna 8). Aunque, no acierta menos Alicia Borinsky cuando recalca sobre el mismo: “Es un libro que busca precisión sin dogmatismo, claridad sin simplificaciones [...] Con sensibilidad y oficio de poeta, Granados propone una visión y una trayectoria a la vez analítica e intuitiva” (Granados 2004: contraportada del libro).

Asimismo, otro hito fundamental de nuestra tesis fue su Cap. 2: “La poética de la circularidad: El mar y los números en *Trilce*”. Intentamos demostrar aquí que este poemario describe un viaje que tiene en el escenario marino su lugar de partida (*Trilce* I) y de llegada (*Trilce* LXXVII), circularidad temática que, según nuestra hipótesis, no hacía otra cosa que reflejar la relevancia del ícono “0” (vocal, círculo o cero) tanto en la estructura del libro como en la mayoría de sus imágenes más relevantes y símbolos reiterativos (los números), aunque ahora no a través de su estatismo – como “charco” o “tumba” de *Los Heraldos negros* – sino a través de su dinamismo y la constante mudanza en su perfil icónico; es decir, el “0” observado desde otra perspectiva puede ser 1, y viceversa. En otras palabras, en este capítulo nos avocamos a la

adecuación de una lógica radial y metamorfoseante para entender el cambio y proliferación numérica, y lo que esta última significa en *Trilce*. De este modo es que encontramos una relación bastante motivada entre los números y el mar – asunto destacado, por ejemplo, por la profesora húngara Gabriella Menczel – ; más, también, entre lo no divisible o no fragmentable y la lluvia. El poemario de 1922, en cuanto marino, es un relato que se fragmenta en personajes, de los cuales los números son sus símbolos; aunque, en cuanto lluvioso, es lo no fragmentado, aunque efímero, y que basta con su sola presencia. Por lo tanto, frente al relato de raigambre marina – documentado desde la antigüedad –, el relato de la lluvia es aún virtual – viaje desconocido –, y en este sentido es que en *Trilce* subyacería también, finalmente, una utopía de la verticalidad. *Trilce*, entonces, parecería obedecer a una lógica multiradial y ternaria, pero donde el ‘Tres’ no alude tanto a los números como a las dimensiones puestas en juego; esta es la manera por la cual este poemario se torna tridimensional, recrea con el lenguaje un paisaje en movimiento, todo el itinerario cinético de un viaje, del primero al último poema del libro.

Por último, también en nuestra tesis se vislumbraban desarrollos que se concretaron en estudios de más o menos diez años después. Me refiero a lo que insinuaba y prometía el Cap. 3: “La poética del nuevo origen”: A) La piedra fecundable de los poemas de París (Poemas Póstumos I); B) La piedra fecundada de *España, aparta de mí este cáliz* (Poemas Póstumos II). En los Poemas Póstumos I fue patente que los números reducían su paradigma al UNO y al DOS. El aliento de los versos era mayor tratando, a su vez, de encontrar desde ya un héroe para un gran fresco (ejemplo, los “niños” o la “Sierra de mi Perú”). Asimismo, constatamos que un culto solar se tocaba con el culto marino (mariano) de antes; que ahora al 0 de *Trilce* lo definía mejor esta confluencia (marino-solar) y que, además, aquel dígito de alguna manera se corporeizaba en forma de piedra. En general, sin embargo, los “Poemas Póstumos I” eran una indagación sobre el universo que obedecía todavía a un proyecto ilustrado o iluminista (semejante al *Canto general* de

Pablo Neruda) ya que intentaba clasificar y articular todo bajo la estructura de un gran árbol, símbolo logo-falocéntrico de primer orden, aunque con la atingencia de que el árbol también representa simbólicamente la unión de los opuestos; sinónimo de convergencia ideal que mutó – siguiendo la irresistible atracción del cero o del círculo (0) en esta poesía – y se perfeccionó en la piedra de los Poemas póstumos II. olección, esta última, donde literalmente todo queda incluido: tiempo (pasado, presente, futuro), espacio (macrocosmos y microcosmos), géneros (masculino y femenino), lenguaje (simbólico-icónico y oral), voces, realidad y mito.

Hito 2

Lo constituye, por sí solo, nuestro ensayo “*Trilce*: muletilla del canto y adorno del baile de jarana” (2007); al cual podría enmarcar las siguientes palabras de Armando Almánzar Botello: “Me recuerda al que realizaron Deleuze y Guattari con Kafka en *Por una literatura menor*, para demoler el mito de éste como personaje simplemente depresivo, sin vitalidad y ajeno a la vida cotidiana”. Allí, en síntesis, sosteníamos: “Creemos que *Trilce* [en tanto letra, ritmo y coreografía, a un tiempo] nos invita a pensar que la suerte de los indígenas – la sierra de su Perú – no fue la única que desveló a César Vallejo, sino que el mestizaje y modernización de Lima también coparon su interés; muy en particular la presencia y rol de lo afroperuano”. Es decir, nuestro punto de vista crítico ha girado de lo formal a lo coyuntural, cultural y político; ya no se trata sólo, aunque haya sido imprescindible, de intentar elevar la maqueta multidimensional del libro de 1922. Ahora hallamos a César Vallejo, en Lima, como testigo de su modernización; y militante de una democracia perfectible y, no menos, más acorde con la realidad multicultural del Perú. Tal como resume el filósofo Carlos Quenaya: “Granados se propone, ni más ni menos, que leer *Trilce* en clave de marinera limeña, es decir, desde el contexto de la modernización de Lima (años 20) y la gravitación de la clase proletaria en específico desde la quinta o el callejón donde los obreros () celebraban la vida con aquel ritmo

de raíz afro-peruana” (2010). Cabe añadir que en este trabajo procedimos a la manera de Paul Zumthor, aunque sin todavía haberlo leído; es decir, tratamos *Trilce* XXXVII a manera de un archivo de glosolalias culturales que, una vez pasadas por el tamiz del análisis y puestas en contexto, rescataron una memoria y recrearon un escenario social, cultural y político.

Hito 3

José Amálio Pinheiro, eminente valleólogo brasileño, escribe en el Prólogo a nuestro *Trilce: húmeros para bailar*: “De este modo se ponen en acción y presencia, a través de glosolalias y mezclas rítmico-poéticas contenidas en el papel [...] aquello que una maniatada crítica no consigue ver: los aspectos gozosamente múltiples y variantes de una cultura indio-mulata que no se explica por los dualismos occidentalizantes (interno y externo, cultura y naturaleza, signo y referente) canónicos y aún en boga. *Trilce* (todas esas aves hablando dentro de la boca) sería el espacio mítico de máxima concentración y contracción sintácticas de ese exceso metonímico en que, ‘a modo de un indigenismo minimalista incluyente’, no se produce sentido, más sí un territorio de posibilidades que enlaza las alteridades (mapeado por la tendencia de los pueblos amerindios a la incorporación barroquizante de lo exógeno asimétrico)”.

Es decir, este nuevo hito en nuestros estudios vallejanos se relaciona, por un lado, con el hecho de haber encontrado un consistente y persuasivo repertorio solar en el poemario de 1922 – es más, toda una acabada versión de Inkarrí que se adelanta en tres décadas a las primeras recolecciones del mito por Óscar Núñez del Prado y José María Arguedas a mediados de los años 50 – . Las “Nostalgias imperiales” (*Los heraldos negros*) y su *Trilce* hasta, por ejemplo, su “Piedra cansada” (drama de 1937) serían un mismo mito expuesto por César Vallejo de modo minimalista, con la opacidad característica de la poesía y con vocación incluyente siempre. De lo afro-limeño, primero, y después de las etapas iluminista y revolucionaria de su expe-

riencia europea: francesa y soviética, respectivamente. Por otro lado, y por lo menos desde “Trilce: muletilla del canto y adorno del baile de jarana”, se relaciona con la impronta de demostrar que Vallejo no empezó a pensar una vez que llegó a Europa; sino que lo hizo – y de modo muy articulado – ya desde el Perú. El problema es que para ventilar este pensamiento político-cultural del autor de *Trilce* no contamos tanto con el auxilio de sus crónicas, sino debemos atenernos sobre todo a su poesía; lo cual exige un empleo a fondo – sobre todo desprejuiciado y creativo – de parte de la crítica vallejana en actividad. Ahora, aquello que observa el dominicano Pedro Delgado Malagón: “Siempre me aproximé al poeta de *Los Heraldos Negros* bajo las nociones sombrías de José Carlos Mariátegui [...] Confieso que fue en el libro de Granados (*Trilce: húmeros para bailar*) donde por primera vez leí una reflexión (cierta, sorprendentemente clara) acerca de la chispa y del humor que subyacen [...] en esa oscura melopoeia permutante de la palabra/cadencia que aflora en *Trilce*” (2016); tiene que ver – de modo íntimo – con el carácter del fragmento trilceano. El fragmento en Vallejo no es el cubista o el dadaísta – con su correlato de absurdo, vacío o destrucción – sino que, y sobre todo, encarna al mismo cuerpo de Inkarrí restituyéndose. Por lo tanto, el dolor en *Trilce* – y en general creemos en toda la poesía del peruano – es nada más que parte del todo. Diríamos que la mitad, aunque sin perder de vista en ningún momento que este mismo dolor se halla supeditado o envuelto en la lógica y dinámica de la restauración del cuerpo del Inca. Es por este motivo que, en última instancia, la poesía de César Vallejo es toda ella gozosa.

Hito 4

Grosso modo, y tal como lo vislumbrábamos ya en el Cap. 3 de nuestra tesis de 2003 para Boston University; aquello de que en los Poemas de París I y II un culto solar se tocaba con el culto marino de *Trilce*. Ahora, vemos mucho mejor que a este poemario de 1922 también lo describe y define más profundamente esta confluencia (marino-solar). Que el sol y el mar (sol-mar), entre otros personajes, se ha-

yan ambos a su aire y, en otro momento, activamente compenetrados. Y que “Trilce/Teatro: guión, personajes y público” se juega su eficacia en propiciar la anagnórisis de un ritual simple y cotidiano – y no la “lejanía” de un mito ni propiamente la “promesa” de una utopía. Por ejemplo, cómo el sol – a cierta hora del día – se vuelve anfibio; o cómo una ola del mar puede ser una “edición en pie,/ en su única hoja el anverso/ de cara al reverso”. “Trilce/ Teatro” nos convida a participar activa e imaginativamente en este juego inagotable de intersecciones – y a la larga gratificaciones – que constituye desde ya nuestra cotidianidad. Con el añadido de que, en tanto su cronotopo es solar-andino, tiene un sesgo cultural específico y, no por ello, menos universal. En suma, Trilce/Teatro nos convida a constituir juntos un múltiple y complejo y ecológico “archipiélago”.

Hito 5

Lo constituye el mismo hecho de haber reunido en un solo volumen, *César Vallejo: tiempo de opacidad*, todo nuestro trabajo de los últimos cinco años. Conjunto que apunta a sentar las bases de un – no sin cierta ironía – “Indigenismo 3”. Es decir, uno al que presida la opacidad; y, además, que no rehuya vérselas cara a cara con textos difíciles o de por sí ya intensamente complejos como son los de César Vallejo. Autor que desanima a los que se aproximan a él, de modo puntual e interesado, con plantillas o esquemas demasiado hechos; tanto, y es peor pero acaso comprensible, a los que simplemente les falta entrenamiento para leer poesía, sea ésta vallejana o no. El cual – dicho entrenamiento – lo precisamos urgentemente y no sólo entre los que nos dedicamos a las humanidades u, hoy por hoy, a los estudios culturales. Salvando esto último es imposible sostener ya que el autor de *Trilce* empezó recién a pensar, política o en términos culturales, una vez instalado en Europa. Es decir, urge integrar a Vallejo en el debate intelectual y político – no sólo literario – en el contexto de la época y, para empezar, en el área de nuestra región. No sólo respecto a los años 20 del siglo pasado, esto queda claro, sino – y sobre todo – también para los años veinte de este XXI.

NOTAS DE FIM

1 “el indigenismo-2, fenómeno ‘literario, plástico, arquitectónico o musical’ que se dio aproximadamente entre 1919 y 1945. Se llama así para distinguirlo del indigenismo socio-político, con el que no tendría una relación de continuidad. En cuanto a sus horizontes literarios y plásticos, no incluye a Arguedas o Vallejo (el de después de *Trilce*)” (Rowe 1998: 112).

2 Aunque para Rowe no resulte en absoluto gaseoso aquello de Ortega y el papel mediador del español: “[la sintaxis] vendría a ser el lastre de la poesía latinoamericana, su deuda para con la lengua, cuyo almacén, a pesar de Westphalen, de Eielson, de Hinostroza, sigue arrastrando un pasado indigesto” (2005: 198). Como tampoco le resultan para nada gaseosos en cuanto a la poesía peruana – y más bien los conserva – los formatos (conversacionista, coloquial, ¿barroco?, etc.) frente a las sensibilidades (2005: 200). Ante lo cual deberíamos recordar, por ejemplo, aquella fundamental “Regla Gramatical” vallejana: “Sabido es que cuando más personal (repito, no digo individual) es la sensibilidad del poeta, su obra es más universal y colectiva” (Vallejo 2002b: 410). Ni, tampoco, otras significativas intervenciones del autor de *Trilce* en el campo de la didáctica político-artístico-cultural contemporáneas; como, por ejemplo, aquella de “El duelo entre dos literaturas”: “El obrero, al revés del patrón, aspira al entendimiento social de todos [...] A la confusión de lenguas del mundo capitalista, quiere el trabajador sustituir el esperanto de la coordinación y justicia sociales, la lengua de las lenguas” (Vallejo 2002c: 433), desde donde puede vislumbrarse el entusiasmo de Vallejo por Chaplin o Eisenstein y también, acaso, su opción por el español como mediador en el mundo andino. Para no referirnos a su tan socorrido breve ensayo, “Poesía Nueva”: “La poesía nueva [...] se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna” (Vallejo 2002d: 436). Aunque, finalmente, no se trate de definir – no se pueda o no se deba – lo que respecto a la crítica (y la poesía) consistiría el “espíritu nuevo”: “Eso es idiota” (Vallejo 2002e: 519).

3 Estudio que, de manera puntual, advirtió y dejó pendiente, verbigracia, Eduardo Neale-Silva: “El modo dramático en *Trilce*” (Neale-Silva 613). Para no referirnos a otros autores que, en general, han llamado la atención sobre este aspecto intensamente “teatral” de la poesía de César Vallejo; como por ejemplo Giovanni Zilio: “Ligado a la tendencia ‘plástica’, y en gran parte consecuencia de la misma, está el carácter de *dramatismo* de Vallejo. Empleamos este término en el sentido técnico, sinónimo de ‘cinematografismo’ o ‘teatralidad’, plástica dinámica y compleja, por la que las personas o las imágenes personificadas se hacen personajes, como si se desenvolvesen en un escenario (ideal) [...] Ciertas situaciones o imágenes vallejanas

podrían llevarse fácilmente a la escena, o a la pantalla tal y como están” (Zilio 95). Ni lo que el mismo César Vallejo, en sus famosas “Notas para una nueva estética teatral” (1934), piensa al respecto: “hay que derribar esta frontera entre subjetivo y objetivo, entre lírica y épica, entre autor y obra creada. Se subjetiviza, así, la obra escénica, que debe ser obra de poeta, en la cual aquél pueda contemplarse él mismo y no solamente a través de sus personajes” (Vallejo 1999: 506). Sin embargo, en el caso específico de este estudio, el nuestro no es un texto técnico ni tampoco de semiología teatral; es decir, no pretendemos absolver todas las preguntas válidas que, seguro, seguirán pendientes de respuesta exhaustiva: “¿puede haber un teatro sin espectadores?, ¿puede haber un teatro sin actores?, ¿puede haber un teatro sin un espacio físico compartido?, ¿puede por último haber un teatro sin un tiempo real compartido?” (Abuín González 47).

4 “Así como Vallejo corregía tenazmente sus poemas, también lo hacía con sus textos dramáticos, sólo que, en estos, el trabajo no llegó a conformarse en obras plenamente acabadas” (Silva Santisteban XVII). Por su parte, Antonio Cornejo Polar intenta encontrarle una explicación a lo mismo: “Detrás de esta frustración pueden encontrarse razones de varia índole, pero sin duda las más significativas tienen que ver con las indecisiones de Vallejo con respecto al destinatario real de su teatro y con la carencia de vínculos orgánicos con la vida teatral europea de entonces [esto determina] el desnivel entre poesía y el teatro de Vallejo y explican el carácter inacabado y ambiguo de su ejercicio escénico y cinematográfico” (15). Opinión aquella, la de Silva Santisteban, la cual intenta apoyarla en la siguiente auto-crítica del propio Vallejo: “Sin duda hay que escribir un texto diferente de aquel que he escrito hasta aquí. Un texto nuevo, concebido según esta nueva concepción teatral [“Notas sobre una nueva estética teatral”]. Las piezas que tengo no van en este sentido” (Vallejo 1999: 513). Esto quizá pueda ser cierto en cuanto a sus “piezas teatrales” propiamente dichas; pero, sin duda, no de la escritura de *Trilce*. Ergo, su auto-crítica – ante un lector y un público de la época – se sitúa frente a un género histórico que quería revolucionar, pero no ante una escritura que mucho antes de sus “piezas” ya revolucionara. Como bien apunta intuitivamente, aunque con otro objetivo, Marta Ortiz Canseco “Vallejo nunca deja de ser, simultáneamente, cronista y poeta [y dramaturgo, añadiríamos nosotros]; ambas facetas son inseparables [...] el análisis de la modernidad no se desarrolla solo en el ámbito literario, sino que impregna todo su pensamiento [...] el poemario de 1922 actuaría a modo de preludio intuitivo de las discusiones posteriores” (Ortiz Canseco 10). Por nuestra parte, reiteramos, *Trilce* como “preludio” también – el más logrado – de todo su “teatro”.

5 Como resulta previsible, tratándose de la obra de César Vallejo, lo dual, antitético, oximorónico o andrógino va a presidir, también, la lógica de su “teatro”: motivos, escenas y personajes. El oximoron en César Vallejo se resuelve en otro oximoron; de modo análogo a que “todo desciframiento de un mito es otro mito [Lévi-Strauss]” (Paz 328). Toda su obra, en suma, constituiría un caso ejemplar de “visión binocular”: “un concepto que en óptica, oftalmología y optometría se refiere a la visión conjunta de los ojos, en la que, a pesar de que cada uno de ellos es independiente y tiene su propio punto de vista, ambos se superponen y fusionan, con lo cual se logra ver una sola imagen [...] se trata, siguiendo a Wilfred Bion, de una noción que describe un estado mental de percepción ampliada, debido a que la conciencia y el inconsciente – realidad y fantasía, en Loewald – no son dos instancias separadas e incomunicadas sino, más bien, capaces de correlación y autorreferencia” (Bettochi y Fatule 9).

6 Entre otras aseveraciones principistas vallejanas: “Es que la verdad teatral es independiente de la verdad real y, en un sentido cósmico e intemporal, más verdadera que la verdad real” (Vallejo 1999: 510). Ecos sin duda idealistas y románticos. Y sobre los que, aunque es un tema pendiente de estudio, acaso no deberíamos subestimar la gravitación puntual de los poemas de Tristan Tzara, ya que ambos compartían: “ideas universales que nos son comunes” (Granados 2013b). En particular, aquello que leemos por ejemplo en “Advertencia”, como preámbulo al poema de Tzara, “Dictadura del espíritu”: “La luz del día es opaca para nuestra razón; apreturas y barullos le echan velos de niebla ante los ojos. El sueño es nuestra excursión, país de visibilidad perfecta” (Vallejo 1926: 10). Tzara o Izara a quien Vallejo conociera una vez llegado a Europa (1923); del cual se hiciera amigo; sin duda leñera; publicara en su revista *Favorables Paris Poema* (1926); e incluso intentara viniese al Perú a dar unas conferencias sobre cultura ancestral americana. *Trilce* no es dadaísta; pero algunas ideas que Vallejo elabora en “Notas” de algún modo guardan un vínculo con los poemas o, aunque creemos menos, famosos manifiestos Dada.

7 El profesor brasileño Amálio Pinheiro, apunta en el “Prólogo” del mismo libro: “Ao nos propor um con-viver performático com César Vallejo (não se trata já de apenas ler), a partir de uma partitura de inscrições (não se trata mais de escrever) musicais (a *marinera* e suas fugas e sínopes etc.) e sexuais (amores com Otilia e suas ramificações) vinculada organicamente à cultura andino-mestiça dos arrabaldes festivos em formação e movimento da Lima dos 1900 e poucos, Pedro Granados impugna, de chofre, as consabidas interpretações político-essencializantes e nos abre, em leque risonho, o vaivém diagramático de *Trilce* aos textos de antes e depois” (Pinheiro 11).

8 Junto a Patrice Pavis, entendemos que el guión es ante todo: “un texto performativo (o ilocutorio), una etapa que precede a la realización escénica” (Pavis 249). Sin embargo, ante el cual “no debemos perder de vista que, contrariamente al libreto del film, no tiene el estatus de *blue print* del guión que se borra ante la imagen: está destinado a ser leído y actuado, a construir una ficción, a elaborar el modelo de una práctica imaginaria [Esta sería, por ejemplo, la principal reticencia con respecto a la “poesía en el espacio” de Artaud; de algún modo ésta, aunque radicalmente corporal, otra forma de *blue print*]. La puesta en escena trabaja sobre el texto [guión] y la representación a la vez; convoca al espectador a una actividad destinada a descifrar un espacio organizado en cuadros” (Helbo 176-177).

9 “Inkarrí – a contraction of the Quechua Word *Inka* and the Spanish Word *rey* [José María Arguedas, “Mitos quechuas posthispánicos”. En: *Ideología mesiánica del mundo andino*. Editado por Juan Ossio. Lima: Ignacio Prado Pastor, 1973] – is the mythical *fu*sión of the last two incas, who were publicly executed by the Spaniards: *Atahualpa* (strangled by garrote in 1533) and *Túpac Amaru* (beheaded in 1572) [...] *The Inca’s head was severed from his body, as Incaic social structure was undermined by acculturation. Native populations lost their “head” or político-religious leader [...] the Inca’s head is growing underground. Growth is a manifestation of liminality: the Inca is in an ambiguous position: he exists, but in an incomplete, transitional stage. When the body is completed (aggregation) Inkarrí will return and preside over final judgment (promise of the golden age)*” (López-Baralt 108). Y otro tanto, aunque desde otra mirada: “En esta ‘Gran Noche’ que es el Kali Yuga de los indúes, la Edad de Hierro negro de Hesíodo, la imagen del Caos que se acerca a su culminación, la presencia del Inka queda como una ‘presencia nocturna’. Esto significa que puede seguir manifestándose a través de sueños o visiones, puede comunicarse de esa forma con ‘su pueblo’

– que no ha muerto – consagrar sacerdotes, mantener por medio de hombres vivientes una tradición transmisible, constituir, a través de hierofanías, todos los elementos de una historia sagrada, ‘subterránea’” (Ferrero 15).

10 Yo soy el coraquenque ciego
que mira por la lente de una llaga,
y que atado está al Globo,
como a un huaco estupendo que girara.
Yo soy el llama, a quien tan sólo alcanza 5
la necedad hostil a trasquilar
volutas de clarín,
volutas de clarín brillantes de asco
y bronceadas de un viejo yaraví.
Soy el pichón de cóndor desplumado 10
por latino arcabuz,
y a flor de humanidad floto en los Andes,
como un perenne Lázaro de luz.
Yo soy la gracia incaica que se roe
en áureos coricanchas bautizados 15
de fosfatos de error y de cicuta.
A veces en mis piedras se encabritan
los nervios rotos de un extinto puma.
Un fermento de Sol;
¡levadura de sombra y corazón!20
(Vallejo 1996: 67).

11 “Huaco”, imagen masculina, nos sugiere la de su equivalente femenino “Guaca”, voz quechua que designa a fuerzas espirituales capaces de encarnarse en cualquier objeto, pero que principalmente toman la forma de pirámides sagradas, encargadas, según la mitología inca, de proteger a los individuos, las cosechas y a los propios muertos (es por eso que actualmente se han encontrado estas pirámides en sepulcros indígenas) (Valenzuela Martínez 2007). Asimismo, en tanto aquel poema representa animales culturalmente sagrados – “coraquenque” (vv.1-4), “llama” (vv.5-9), “cóndor” (vv.10-13), la “gracia incaica” (implícitamente también “animal”, vv.14-16), “puma” en tanto símbolo de Inkarrí (vv.17-18) y una serpiente o amaru, también implícitos y subterráneos, a modo de representación simultánea de Inkarrí y del propio sujeto poético (vv.19-20) – podemos inferir que “Huaco” es un poema posthumanista y, de este modo, entender mejor la constante zoológico-cultural que constatamos en la poesía de César Vallejo (desde *Los heraldos negros* hasta *España, aparte de mí este cáliz*). Constante, esta última, extraordinariamente elocuente en, por ejemplo: “Tengo un miedo terrible a ser un animal / ... / Sería pena grande / que fuera yo tan hombre hasta ese punto” (Poemas Póstumos I) (Ferrari 398). Es decir, conectado a “Huaco”, el temor del sujeto poético a ser o reconocerse un Inca (algo o alguien posthumano); mejor dicho, Inkarrí más que únicamente denunciar la postración de una gran cultura como la andina, implica el miedo-deseo de cada uno de nosotros a reconocernos como especie animal, una entre otras con semejantes derechos, y sagrados en tanto identidades y entorno social y ecológico. Y esto mismo será, como veremos más adelante, también la conexión de “Trilce/Teatro” con su público inespecífico de ahora mismo y de después.

12 O de Viracocha. Al respecto, asentimos y nos hacemos eco de lo señalado por César Itier: “Profundo conocedor del quechua y de la cultura indígena, el lexicógrafo jesuita [Diego González de Holguín] parece no haber visto en Viracocha a una divinidad distinta del Sol sino a un calificativo del mismo. Viracocha y el Sol no habrían sido, según él, sino un solo dios. Esta frase expresa además la idea de que el sol era algo más que el astro visible: era el ‘Dios’ – con mayúscula – de los ‘indios’, es decir un ser supremo y espiritual” (Itier 9); aunque no en tanto “Creador” o vinculado a ‘crear’ [significado que le dieron los evangelizadores del Perú], sino en el de ‘comunicar su ser a’ o ‘animar’” (Itier 10). Así como, por ejemplo, tampoco podemos considerar las acepciones ‘principio’ y ‘origen’ como auténticamente andinas (Itier 57). Por otro lado – y ya que en la antigua concepción geográfica andina, la tierra se encontraba en medio del océano –, Wiraqucha se refería explícitamente a la divinidad que personificaba aquel océano: “Viracocha es el océano [o el ‘espíritu’ del mismo]. Recordemos la observación de Polo de Ondegardo: cuando tratan de la mar, llámanle Tiziviracocha [tiksi wiraqucha]” (Itier 59). En consecuencia, y por simple inferencia, si el Sol es Viracocha y este último es el Océano, el Sol también es “el agua subterránea” [“que asciende al cielo para recaer sobre la tierra”] (Itier 60) o el Océano. Dualismo religioso, podemos colegir, que tiene a Viracocha como el dios de los agricultores de quebrada y de las aguas subterráneas; en tanto el Sol protegía a los habitantes de las punas y personificaba los fenómenos celestiales así como un principio de sequedad: “Este dualismo religioso reflejaba una peculiar organización socioeconómica a la vez que tenía por matriz la idea más general de una bipolaridad del mundo” (Itier 64). Aunque cabe advertir, como el mismo César Itier nos informa, que esta relación entre Viracocha y el Sol [divinidad eminentemente agraria, la primera, frente a la dimensión propiamente política del culto al segundo], la cual González Holguín consideró como de absoluta identidad: “sigue siendo hoy uno de los aspectos menos elucidados de la religión inca” (Itier 64-65). En definitiva, y a modo de síntesis, lo que sí debe quedarnos claro es lo siguiente: “Viracocha y el Sol se distinguían por su envoltura corporal; el ‘cuerpo’ de Viracocha era el océano, mientras que el de Inti era un astro que circulaba de noche por ese océano y de día por el cielo” (Itier 71). Asimismo, que el papel del Sol en el plano cósmico era análogo al que desempeñan los Incas a nivel político; y, por último, que Viracocha: “era la potencia divina, la fuerza acuática, que hacía que el sol saliera cada mañana del océano y ascendiera hacia el mediodía” (Itier 80). Por lo tanto, y siguiendo esta lógica, *Trilce* ilustraría como un “ruido” en este Viracocha, análogo a la representación de Inkarrí; un problema de fluidez en el subsuelo que, por cierto, también afectaría al Inti o Sol que se posa en lo alto. Interrelaciones corresponden, precisamente, con las que eran las funciones sacerdotales y reales del Inka: “mediador entre las tres zonas cósmicas (los Pachas), en especial a lo referente a las relaciones entre Cielo y Tierra” (Ferrero 22).

13 Creencia y práctica aquella – finalmente relativa a la del control del imaginario – usual y constante entre españoles e indígenas para intentar “moldear la historia”: “el Inca pierde su cabeza y la unión de ésta con el cuerpo significa tanto la resurrección del Inca como la reconstrucción del Imperio. Esto indica que no sólo los españoles sino también los indígenas utilizaron el teatro para moldear la historia; mientras los españoles muestran a Atahualpa como usurpador y asesino, los indígenas valoran a sus jefes revolucionarios (año 1781), mostrándolos como hermanos de Atahualpa” (Gisbert 252).

14 “El Auto de los Reyes Magos”: “El drama litúrgico más antiguo de la literatura española” (Beyersdorff 25). En general, y tal como lo elabora un historiador como Juan Carlos

Estenssoro, conviene permanecer atentos a la siguiente dialéctica Iglesia-Indígenas: “La Iglesia puso reiteradamente en duda su labor de evangelización en el Perú, acusando a los indios de seguir siendo tan idólatras como antes y su catolicismo sólo una fachada hipócrita [...] Si vemos de cerca los fenómenos religiosos que son reprimidos bajo el nombre de idolatrías encontramos que muchos de ellos no sólo están fuertemente inspirados por los ritos católicos, sino que son la expresión de una abierta voluntad de reproducirlos. Ante la imposibilidad de aceptar una autonomía religiosa católica indígena, la Iglesia se verá obligada a considerar estas expresiones como parodias demoníacas y [paradójicamente] a reinventar el pasado indígena (Estenssoro 455).

15 “El catolicismo contrarreformista del siglo XVII pretendía universalidad, lo que equivalía llegar, no sólo a todos los ámbitos de la tierra, sino poner sus principios al alcance de todos; para ello se utilizó un arma tan poderosa como las artes visuales [también el teatro] por medio de las cuales se puede llegar fácilmente a los iletrados” (Gisbert 223). Las tablas: “como espacio escenificador de disputas culturales” (López Lenci 24). Creencias y prácticas, finalmente relativas a la del control del imaginario, usuales y constantes entre españoles e indígenas para intentar “moldear la historia”.

16 Sesgo religioso y político el de *Trilce* que lo asemejaría al concepto y función de “paqarina moderna”, atribuido, por ejemplo, por Yazmín López Lenci al Cuzco, justamente por esta misma época: “proceso cultural cusqueño de comienzos del siglo XX y con la compleja restauración de la continuidad histórica y sacralidad de un espacio urbano-rural y regional. El Cusco será entonces la *paqarina* [vocablo quechua que alude al lugar donde se nace o amanece, al origen sacralizado en el que el cuerpo andino es elemento de relación entre dos estados sagrados y pétreos: el origen y el sepulcro... categorías recíprocas y complementarias que reinventan el Cusco modernamente] Lo que significaba invertir los discursos profanadores y expropiadores de despoblación, desintegración y disolución de espacios, memorias y saberes locales” (López Lenci 17). Obvio, de modo diferencial y específico, el “lugar” de *Trilce* es más bien Lima; y aquello simultáneo de “origen y sepulcro” alude en nuestro trabajo al Sol (arriba) e Inkarrí (abajo), respectivamente.

17 Contexto en el cual, Octavio Paz, llama la atención sobre un sincretismo adicional acaso también pertinente con la actitud y el propósito de César Vallejo en *Trilce*: “Los siglos de lucha con el Islam habían permeado la conciencia religiosa de los españoles: la noción de cruzada y de guerra santa es cristiana pero también es profundamente musulmana” (341). Ergo, Vallejo se halla imbuido de una “misión”. Desde esta perspectiva, su Inkarrí andino no es menos católico ni, tampoco, menos musulmán. Y ahondando, el reclamo y utopía de Vallejo aquí bien podría interpolarse y reproducir las viejas disputas sobre una España multiétnica y multicultural – también mora y judía – censurada luego por los Reyes Católicos. Crítica a la contrarreforma, pues, la de Vallejo, que aboga por judíos, moros y otros excluidos de la visibilidad por el poder; y trasplantando esta polémica al Perú de su época: todas las clases sociales – y no sólo la oligarquía – con derecho a bailarse una marinera o – también con los húmeros bien en alto – una danza de los “pallos” típica de Santiago de Chuco.

18 Cuyo *Manco II o la impotencia del indio* (1921) constituyó, con un impacto popular semejante a *Ollantay* (estrenada en 1906), la obra más representada en los años veinte y treinta del siglo pasado y que, a contrapelo de una utopía del mestizaje armónico, aborda: “el antagonismo étnico entre blancos e indígenas y restituye el carácter de sujeto y de

protagonista histórico al indígena contemporáneo, que en el drama asume la figura del Inca Manco II, el inca perseguido, y metaforiza al hombre andino asediado por la voracidad del capitalista extranjero” (López Lenci 24). En general, gravitación del teatro andino en la ciudad de Lima de la época que podemos conectar no sólo a *Trilce*, sino también a las simpatías del Grupo Colónida y, en particular, del líder de éste, Abraham Valdelomar: “En los primeros meses de 1917 se presentó en Lima la Compañía Incaica Cuzco, dirigida por Luis Ochoa y Leandro Alvaríño como director de orquesta. Su presentación en Lima fue reseñada en El Comercio del 27 de febrero de 1917. Abraham Valdelomar los calificó de ‘revelación de un arte nacional’ que traían ‘el espíritu artístico de una raza inmortal’. Es la raza que resucita y se incorpora, el viejo Perú que se levanta, la Patria que se yergue desde el fondo de los siglos’. A su retorno, la Compañía Incaica Cuzco fue rebautizada como ‘Compañía Nacional Dramática Incaica’. El Tiempo, Lima, 3 de mayo de 1917 comentó: ‘En Lima, a pesar de los esfuerzos de su intelectualidad, aun no se ha conseguido formar un teatro propio, original, característico, profundo y representativo... Nada hay en la producción teatral de nuestros literatos de antaño que tenga el valor artístico de las obras presentadas por las compañías cuzqueñas” [http://elconsueta.blogspot.com/2011_02_01_archive.html]. Esfuerzos de la intelectualidad y del ambiente teatral limeño – en competencia, ya desigual, con el auge del cine en la época – donde resaltan los recitales de José Santos Chocano, operetas, la visita de Jacinto Benavente y una que otra zarzuela de, por ejemplo, Abelardo Gamarra reseñados parcamente por S. R. S. (“La vida teatral en Lima en 1922”). Y sí, por cierto, abiertamente vaporeados por una revista como *Colónida*, en su “Quincena teatral”, página que por lo general firmaba Alfredo González Prada : “‘Las Tapadas’ [de ‘Juan Chroniqueur’, luego, José Carlos Mariátegui] no caracterizan teatro nacional. Una serenata en falsete bajo balconcillo limeño o una zamacueca de negros en mitad de la calle, no bastan para determinar un ambiente. Es infantil suponer lo contrario. Hace pensar en Víctor Hugo imaginándose dar sabor local a sus *espagnolerías* porque las salpica de profusos *carramba*” [*Colónida*, Año I, Tomo I, No I, p. 39]; o esta otra, incluso un tanto más irónica y no menos racista: “En el Perú los actores nacionales son zambos. El arte coreográfico y la buena dentadura son antípodas” [*Colónida*, Año I, Tomo I, No 3, p. 42].

19 Es perfectamente lícito e incluso necesario, al leer a Vallejo y en particular *Trilce*, permanecer atentos a esta invitación a descomponer palabras y movernos en el ámbito – tan caro al Modernismo – de la escritura anagramática; aunque también de la derivativa o simplemente morfológica. Lectura no siempre obvia. Un caso logrado es, por ejemplo, cierto pasaje de la lectura que ensaya Eduardo Hopkins de un drama de nuestro autor: “ ‘Piedra cansada’ [*La Piedra cansada*, 1937], frase nuclear del texto, lleva a un conglomerado de sentidos encajados negativamente en el *caminar*: dicha piedra no camina, no anda o no puede hacerlo, etc. Y una descomposición en el término piedra (pie-dra) permite aislar la función oculta de la palabra ‘pie’” (Hopkins 293).

20 Vocablo ausente en *Los heraldos negros*, pero pasa a los poemas póstumos. De modo paradigmático lo encontramos en “España, aparta de mí este cáliz”, vinculado a la “cólera del pobre” y, pensamos, no menos a Inkarrí: “Un día prendió el pueblo su fósforo cautivo, oro de cólera” [Nota a Poemas Póstumos I] (Ferrari 447).

21 En el sentido de más enfático o acaso, en términos de Camilo Fernández Cozman, “argumentativo”: “El uso de la argumentación permite a Vallejo hacer que su poesía se convierta en un acto performativo” (40); que es justamente la manera en que, según este

mismo estudioso, Vallejo llega a trascender lo autista y preciosista del poema a lo Rubén Darío. Útil y, al mismo tiempo, debatible punto de vista; acaso toda poesía es también argumentativa, al menos que identifiquemos argumento con la dictadura del verbo o del predicado.

22 Estas famosas cincuentaiocho “Notas” repasan, uno a uno, los diferentes componentes y funciones de lo que es o, más bien, debería ser “teatro” para César Vallejo. Aunque entreveradas, es decir, no sistematizadas por campos o segmentos en el texto general, podemos distinguir de modo explícito aquellas notas dedicadas a reflexionar sobre el autor o dramaturgo, los personajes, el guión, los tipos de escenas, el público y una definición o teoría del teatro propiamente dicha.

23 Se privilegia el “instante”, aunque aquí un tanto más sutilmente feérico, como en la poesía de Octavio Paz o como en “El Aleph” de Jorge Luis Borges. Lo que habla es un entusiasmo, es una energía; pero el sujeto no ha desaparecido en Trilce I, es incluso múltiple. En este sentido, no es sólo el universo que habla o se dice a sí mismo a través del poeta; es decir, Trilce I no es un poema romántico. El suyo es un saber público y político –mítico o ancestral –; donde el sujeto poético, aunque colectivo (“islas”), no es unívoco y, por lo tanto, se expresan también de modo soberano otros locutores: aquél implícito en “quién”; y participan y actúan de modo diferenciado asimismo otros actantes: “alcatraz”, “península”. Es decir, respecto a esto último, en la poesía de Vallejo incluso los “objetos” o los animales se constituyen en agentes: “Además de ‘determinar’ y servir como ‘telón de fondo de la acción humana’, las cosas podrían autorizar, permitir, dar los recursos, alentar, influir, bloquear, hacer posible, prohibir, etc. La TAR [Teoría del Actor-Red] no es la afirmación vacía de que son los objetos los que hacen las cosas ‘en lugar de’ los actores humanos: dice simplemente que ninguna ciencia de lo social puede iniciarse siquiera si no se explora primero la cuestión de quién y qué participa en la acción, aunque signifique permitir que se incorporen elementos que, a falta de mejor término, podríamos llamar no-humanos” (Latour 107). A diferencia de Huidobro y Neruda, pues, Vallejo dispersa la voz que escribe. Desdoblamiento que nos dice que la secuencia no es precisa, tal como si estuviéramos ante un relato oral cuyo discurso, por lo general, lo comparten o disputan un coro de voces distintas; lo cual sucede, precisamente, en el caso de los mitos. ¿Para qué son las preguntas como si fuesen respuestas? Aporía, la respuesta es la pregunta misma (Incorporando y debatiendo algunas ideas de Alicia Borinsky en sus clases sobre “Poesía Latinoamericana”; en Boston University, 1988).

24 De modo adicional, aunque puede resultar muy significativo, aquello del verbo “Testar” en Trilce I puede conectarse a un famoso “muñeco intelectual” que creara Paul Valéry: “En torno a 1894, entonces con 23 años [...] había comenzado a recopilar ideas para una figura artística que reuniera en sí todas las características de una existencia completamente intelectualizada. La audaz figura asumió el nombre de Monsieur Teste, que tanto podría significar ‘cabeza’ como ‘testigo’ [...] encarna una figura literaria en la que el platonismo configura una síntesis completa con el dandismo” (Sloterdijk 2013: 107). Y ni de “platonismo” ni mucho menos de “dandismo” trata nuestro libro de 1922; aunque sí, aquel segundo verso de Trilce I, con “Testar” en cuanto ‘cabeza’, ‘testigo’ y propiamente ‘toque’: “el toque tiene un elemento discursivo: conecta el lenguaje con la materialidad y entiende el lenguaje como una concentración de poder que afecta a las cosas, que pueden animar no solamente a los personajes de la novela, sino al lector también. Se diferencia del discurso de la novela del llamado *Boom* que considera el discurso como una propiedad del hombre político. La novela

[*El zorro de arriba y el zorro de abajo* de J. M. Arguedas] propone la concentración del aspecto afectivo del lenguaje, un aspecto que comparte el sonido con otros seres, inclusive los cerdos y los perros –un poder que ‘hace bailar’” (Rubado 102-103). Más inquietante aún es el hecho que en Monsieur Teste: “no existe ningún lazo de unión consigo mismo ni con su historia vital” (2013: 109); otro rasgo en las antípodas del sujeto poético en *Trilce*. Ni mucho menos aquello de que todavía en 1934, cuarenta años después de la invención de su figura experimental, anotara Valéry: “Bien (dijo Monsieur Teste). Lo esencial está contra la vida” (2013: 112). Es decir, si bien es cierto la relación Vallejo-Valéry durante estos años – previos al viaje a París por parte del peruano – no está documentada; resulta muy tentador establecerla o construirla al menos en cuanto a este punto. Y, de este modo, percatarse de la aguda y fina ironía de los dos primeros versos de *Trilce* I; por cierto, ironía y desmarque ideológico, ironía y distanciamiento estético y cultural. Vallejo debatiendo con Valéry, en el terreno del “diario intelectual” o de la destreza lógica, para en *Trilce* proponernos un “diseño” distinto – o de otra calidad –, en las antípodas del de Monsieur Teste. Aunque comparte con el poeta francés algo fundamental: “el haber roto con la ilusión del carácter definitivo del conocimiento [...] ‘Pensar es un tachar incesante’ [Aunque de esto recién seamos testigos una vez miradas las correcciones a los mecanografiados de Poemas humanos en la famosa edición de Moncloa de 1968]” (Sloterdijk 2013: 110). Y donde aquél “Un poco más de consideración” (vv. 3 y 10 de *Trilce* I) nos brinda la pauta intelectual o la diferencia entre Vallejo y Valéry. Es decir, acaso más que a ser testigo interior o a practicar alguna *epojé*, al poeta francés se le invita a “considerar” mejor lo exterior o el paisaje – sin desvincular sus sentidos ni alienar su cuerpo en ello – de por sí vivo, también, en tanto cultura (conocimiento local) y mito (saber actual). Por eso *Trilce*, frente a la “aventura veteroeuropea de la mortificación en pro del conocimiento puro que abarca una era de casi dos milenios y medio” (Sloterdijk 2013: 112), comienza, termina y abunda en el paisaje o en cierta geografía cultural que, por cierto, incluye las emociones y, no menos, constituye por sí misma un “giro político” (Lara y Enciso 106).

25 A modo de un “profeta” que, a diferencia por lo menos de los dos primeros poemas de *Los heraldos negros*, ya no está falto de “orientación”; sino, aquí, muy consciente de su identificación y poder solar. Tal como elabora Laurie Lomask para el poemario de 1918, pero que nosotros ampliamos a *Trilce*: “El profeta es un elemento fundamental del bienestar común porque transmite la voluntad de Dios. Su profesía contiene tres elementos: la proclamación de una acción de Dios, la explicación de los motivos por la acción y una formulación de cómo realizar el mandato divino en el mundo real [...] Por lenguaje profético se entiende que las palabras no son vehículos para reflejar el mundo exterior y comunicar las observaciones del poeta, sino que esas palabras promueven un nuevo orden social” (101). Obvio, con estas conexiones entre la poesía de Vallejo y el Viejo Testamento, no se agotan las relaciones entre aquélla y la herencia judía: ¿hasta qué punto exculpó Vallejo el “pecado” de sus abuelos, ambos sacerdotes católicos, replegándose en su poesía del Nuevo al Viejo Testamento, origen tanto del judaísmo como del cristianismo? ¿Es la tradición profética del Viejo Testamento acaso más afín con Inkarrí que la orientación mesiánica en que se basa el Nuevo Testamento?

26 Anteriormente ya habíamos llamado la atención sobre este tabú o radical utopía o aplazada “visión binocular”. Es decir, sobre: “la elocuente no inclusión en *Trilce* del número 8 [José Fernández, “El lenguaje aritmético en *Trilce*”. *Socialismo y participación*, n.º 11, pp. 245-252, 1980. 250]. Si *Trilce* reproduce una lógica ternaria; pero donde el 3 no alude tanto a los

números como a las dimensiones puesta en juego en este poemario: intentar recrear con el lenguaje un paisaje en movimiento, todo el itinerario cinético de un viaje (Trilce I al LXXVII). *Trilce*, entonces, sería un poemario tridimensional; y el **8**, la cuarta dimensión o el Tiempo – el de la realización de la utopía – que aquí se alude sólo por omisión porque constituye lo aún no realizado y, por lo tanto, permanece en la órbita de la promesa o la posibilidad. Virtualidad, en suma, aunque sólo para aquellos no iniciados; es decir, para las demás “islas” (Trilce I) o seres anfibios – tal como el propio sujeto poético – experimentar el **8** sería una cuestión cotidiana, reiterativa e incluso proliferante (“Pero he venido de Trujillo a Lima/ Pero gano un sueldo de cinco soles”) y, en este sentido, el **8** no aparecería en *Trilce* más por pudor que por utopía o mesianismo. El **8** es el único número, de los que contienen el círculo – señalado en la **o** – entre los primeros doce dígitos (UNO, DOS, CUATRO, CINCO, ONCE y DOCE), irreducible a un solo cero: OCHO (**8**); icono poderoso, entonces, símbolo de plenitud” (Granados 2004: 61-100).

27 En latín, ‘ave’ se utilizaba por los romanos como saludo (del verbo *avēre*, ‘estar bien’ con el sentido de ‘que estés bien’). Después, se introdujo en la oración del Ave María [una tradicional **oración** católica dedicada a **María** como madre de Jesús. La oración se basa en el Evangelio según San Lucas]. [<http://www.significados.com/ave-maria/>].

28 En nuestra tesis para Boston University (2003), publicada al año siguiente [*Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo* (Lima: Fondo editorial PUCP, 2004)], puntualizamos que *Trilce* se abría y se cerraba en el espacio de la playa; es decir, en el mar; “mas no sólo como referente [Por ejemplo: El mar es una indeseable conjunción de opuestos y también espejo de una interioridad conflictiva (Eduardo Neale Silva)], sino ante todo como dinámica interna [...] Los poemas de este libro parecieran estar cargados de radioactividad, mutua atracción o curiosidad, y no se delimitan y suceden linealmente enmarcados por títulos como en el libro de 1918. Por el contrario, tienden a la simultaneidad, al coro, ya que el elemento temático que imprime este dinamismo y lo ilustra con su relevante iconicidad es el mar” (Granados 2014: 62). Importancia del agua en *Trilce*, y consecuentemente de sus metamorfosis, que viene desde Ovidio y, también, desde Luis de Góngora y su *Fábula de Polifemo y Galatea*. Es decir, de la comprobación y meditación barroca por la cual, debajo o detrás de las apariencias (Polifemo, Galatea, Asis), al final todos somos la misma agua; sólo un aspecto diferencial efímero de ésta (Granados 1994).

29 Comentando el poema “El libro de la Naturaleza”, de *Poemas Póstumos I*, en otro lugar decíamos: “Para Vallejo nosotros tenemos la limitación profunda de nuestra individualidad, psicológica y corporal al menos [...] Por eso los elementos o fenómenos de la naturaleza tienen, en este sentido, una gran ventaja sobre nosotros. Están de antemano diseñados en pares (por eso la insistencia en ‘doble’ del verso 14) y mantienen muy vivo su vínculo ‘solar’ [...] sin, por este motivo, dejar de estar profundamente encarnados en la tierra [...] En descargo podríamos decir que el ser humano también en el inconsciente y en la mitología es un ser doble [léase andrógino]” (Granados 2014: 105).

30 Respecto a esta singular y, más bien, deseada cartografía, apunta William Rowe que, a su vez, comenta a Jesús Martín Barbero: “imaginar un espacio de archipiélago, ‘intolerante a la subordinación y la sucesión jerárquica’. El acto de generar este tipo de cartografía consistiría en ‘mapear una multiplicidad de procesos, fuertemente articulados entre sí, pero regidos por diversas lógicas y muy diferentes temporalidades’” (Rowe 2008: 172).

31 En cuanto a esta paulatina metamorfosis y anagnórisis de lo materno – que va desde *Los heraldos negros*, pasa por *Trilce* y llega hasta España, aparte de mí este cáliz – ver mi artículo “Mujer fatal, compañera y madre en la poesía de César Vallejo” (Granados 2010a). Vallejo, al final de su obra poética, funge de aduana de este sentimiento materno [“Niños, si tardo”]; es decir, permite que este sentimiento materno hable directamente.

32 El el sentido que la “última” sería la indiferenciación propiamente dicha del **8** en tanto **0**; aquello que por medio de sus trabajos de campo nos ilustra César Itier: “Viracocha y el Sol [...] no habrían sido sino un solo dios” (10). Inclusión y fusión que regularmente suceden, si seguimos esta explicación, aunque de modo efímero – y en lo aculto del mar – hasta el nacimiento de un nuevo día.

33 “La presencia constante del mar en *Trilce* ha sido elucidada en la brillante monografía de Pedro Granados [*Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo*, 2004], quien a través del análisis de varios poemas demuestra de manera convincente que el mar no es sólo un “referente sino ante todo [...] [la] dinámica interna que en los números se iconiza” (Granados 54). Sin embargo, el crítico aparte de vincular el mar con los números (con el cero en especial), también lo relaciona con otros motivos de presencia marcada del poemario. Para dar una muestra no exhaustiva, lo relaciona verbigracia con el tópico del viaje entendido como “aventura cognoscitiva” (Granados 55); con el erotismo por su conexión con el nacimiento de Venus (Granados 54); con la metamorfosis y el movimiento circular, con las dualidades que se entrecruzan y se mezclan (Granados 57); con la isla, tema iniciado a partir del primer poema del tomo (Granados 61-62); con la importancia de las fronteras “frente a algo supremo e imposible” (Granados 64); la verticalidad contra la horizontalidad (Granados 66), o **bien el sol contra el mar o la tierra** [en tanto complementariedad] (Granados 86); con el proceso del nacimiento (Granados 75); con la búsqueda rebelde (Granados 76); con el código de la música (Granados 69) y la materialidad significativa de la escritura y las letras (Granados 75). En fin, se trata de un intento reiniciado en cada poesía de captar la fugacidad que está en movimiento constante” (Menczel 2007).

34 “Entre los españoles no directamente vinculados a la evangelización corría la idea de que los indios los llamaban ‘viracochas’ porque habían llegado por el mar [...] Tal fue la opinión de Benzoni (1967), Zárate (1995 [1555]), Sarmiento (1988 [1572]), y León Portocarrero (2009 [1615]). Bartolomé de las Casas y Garcilaso (Comentarios Reales lib.V, cap.21) refutaron esta explicación” (Itier 38-39).

35 Hipotexto bíblico no sólo de *Trilce* y, no menos, de toda la poesía de Cesar Vallejo; sino también del mismo Inkarrí y, junto con éste, acaso de toda la tradición o mitología andina: “es posible que lo que los indios de hoy en día den como primitivas tradiciones, fueran relatadas a sus antecesores por los españoles, especialmente por los sacerdotes, y de acuerdo a los datos conservados por escritores del siglo XVI” (Urbano 151). Sin embargo, tal como intenta hacer el poemario de 1922, proceso de cristianización que será necesario reconstruir para quitarle, a la tradición precolombina, el ropaje que le pusieron tanto cronistas como evangelizadores (Itier 13). Y, aunque sea todavía un tema poco estudiado, quitárselo un tanto también al culto solar de la tradición imperial incaica y serrana con respecto a la costa que es el lugar desde donde propiamente se escribe *Trilce*: “los incas, el último estado panandino mantuvo una relación agresiva con los estados costeros sometidos no mucho antes de la llegada de las huestes de Francisco Pizarro. Esto explica la disgregación del ‘reino’ Chimú,

que se fragmentó para evitar cualquier intento de rebeldía y cuyo último descendiente de su nobleza fue llevado al Cusco para ser reeducado en los parámetros de la cultura quechua. Lo mismo podría decirse de las etnias agrupadas durante los Chinchas, al sur de la actual ciudad de Lima. Hay noticias fragmentadas de su capacidad naviera y comercial, pero todavía no tenemos un estudio completo” (Millones 19-20). En todo caso, y esto de por sí ya constituye un documento valioso por sus implicancias incluyentes o integradoras, *Trilce* sería la escritura de un andino tanto serrano (por nacimiento) como yunga o costeño (por aclimatación); es decir, dicho poemario describiría una suerte de continuidad mítica o sagrada de la sierra a la costa, y viceversa. Continuidad, entre lo serrano y lo costeño o afro-peruano en la poesía de César Vallejo, que en un estudio anterior (“Trilce: muletilla del canto y adorno del baile de jarana”), ya hemos ventilado (Granados 2007a).

36 Performance en tanto: “Conocimiento construido y transmitido mediante actos corporales. Se trata, pues, no de un saber letrado, sino de un saber social y cultural [a manera de Judith Butler que emplea este concepto] para respaldar su tesis de que la identidad de género se construye a través de gestos, movimientos y actos corporales cuya repetición continua contribuye a crear la ilusión de la existencia de un yo perdurable [en el caso de Vallejo, la metodología misma de su “nuevo teatro”: fusión o hibridez entre sueño y vigilia, ficción y realidad]” (Serrata 249). Entre estas estrictas coordenadas, la del cuerpo y la carnavalización del sentido, acaso sea el poema póstumo, “Calor, cansado voy con mi oro” el que mejor ilustra aquel concepto de performance en la poesía de César Vallejo (Granados 2004: 145-146).

37 En este sentido, y también como parte de este oxímoron estructural (arbitrariedad o contingencia/ley u orden), aunque de modo impensado y no menos paradójico para un libro de vanguardia, la existencia de un núcleo densamente conceptista en *Trilce* pareciera invitarnos a tener que establecer una lectura “correcta” del mismo. Ya que, de modo semejante a lo apuntado por Rocío Quispe-Agnoli para el caso de la famosa *Corónica* de Guamán Poma de Ayala: “la Biblia, escrita por profetas, es un libro reparador, pero no es fácil de leer y entender [...] su comprensión del sentido críptico y alegórico de la escritura profética se aplica al mensaje de su obra: quien haga la lectura correcta, remediará” (263).

38 Sueño al lado o en convivencia con su correspondiente antítesis o vigilia; es decir, a este nivel también se confirma el recurrente oxí moron vallejiano: “No es exactamente un teatro fantástico o deshumanizado [en relación a *La deshumanización del arte* de Miguel de Unamuno, de 1925] lo que quiero sino, por el contrario, deseo introducir en escena la mayor cantidad posible de vida y realidad” (Vallejo 1999: 509). Por lo tanto, no es un “sueño” como inconsciente; sino, sobre todo, uno en tanto utopía, futuridad y mesianismo. Tampoco allí – aunque el título de la obra de Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, nos invite a establecer la conexión – la vida la encontramos subsumida en el sueño. En la poesía de César Vallejo la vida es la vida; y el sueño es el sueño. Eso sí, un tanto mejor perfilado – en sus paralelismos y y equivalencias – éste que aquélla. Y por lo tanto, y en cuanto sueño-teatro, un poco más legible o mensurable aquí también.

39 “[En Machado y Pessoa] La idea del yo como entidad múltiple y la consecuente problematización de la verdad – que se expresará a partir de la invitación al escepticismo, al relativismo y al anti-dogmatismo” (Swidersky 42). En contraste a esto, el fragmento vallejiano de *Trilce*, en tanto personajes múltiples y apenas aludidos allí, tendría más bien que ver con la metamorfosis que ventilamos unas notas atrás. Es decir, aquellos – tal como Polifemo, Galatea

y Asis en la *Fábula* – al final serían tan solo aspectos o figuraciones de una sustancia común; en el caso de la tradición ovidiana, el agua. Y en el caso de la poesía de Vallejo, el sol o, para ser más precisos, el agua junto al sol; sin el adiconal, más bien gongorino, de estoicismo consecuente. Por lo tanto, ahora podemos entender mejor aquello de que en el poemario de 1922 la problematización del nombre, si es que hubiere, no implica la de la identidad: “los fragmentos de *Trilce* no son los de la vanguardia europea porque allí se trata del Inca mismo restituyéndose” (Granados 2014: 94).

40 Actor múltiple acaso semejante al propuesto por Antonio Machado a través de su apócrifo, Juan de Mairena, el cual imagina: “un ‘teatro cúbico’ y un ‘autor ventrílocuo’. Eustaquio Barjau resume lo escrito por Machado-Mairena a este respecto: [...] en la concepción maireniana del ‘teatro cúbico’ cada personaje se convierte a su vez en un escenario de conflictos. De ahí la propuesta del ‘actor ventrílocuo’ como procedimiento para hacer patente la movilidad del pensamiento de cada personaje [...] Las tres dimensiones del teatro maireniano mostrarían [lo siguiente]: en primer lugar lo que los personajes dicen cuando conversan unos con otros; en segundo lugar sus propósitos y sentimientos – esta segunda dimensión es la que requeriría mayor esfuerzo por parte del actor; porque las personas del drama [...] no pueden copiarse de la vida, sino que deben crearse; y, por último, por medio de una ‘táctica oblicua’, todo aquello que carece de expresión directa” (Valverde 133).

41 O deberíamos decir más bien símbolos: “El vehículo del mito no es el concepto, sino el símbolo, y es la conciencia simbólica la que nos abre al mito” (Panikkar 49). Por su parte, Jesús Martín Barbero, detalla al respecto: “Lacan no nos deja escapatoria: si el hombre habla es porque el símbolo lo ha hecho hombre. Y su etimología le da la razón: *sim-bolo* en griego significa algo partido en dos, y de las que una parte es dada a otro como *prenda de reconocimiento*. Cada trozo no es nada aisladamente, pero puede ser todo unido al otro. Es en el encaje de las partes que los portadores de cada mitad se encuentran y se re-conocen. Símbolo dice pues *pacto*, alianza. El acercamiento a la vida profunda del lenguaje como comunicación nos lo descubre hecho de *preguntas esencialmente ansiosas de respuesta*. Es esa textura de relaciones que lo constituyen en *acta* y acto del pacto colectivo” (Barbero 26). Por lo tanto, desde esta perspectiva, *Trilce*/ Teatro hace explícito un doble pacto de los símbolos. El primero, entre ellos mismos, al anudar o desanudar su androginia; el segundo, entre estos andróginos y el lector-espectador, sacudiéndolo a este último de la inercia y devolviéndolo a la vida profunda del lenguaje.

42 Orrego fue mentor de Vallejo, en Trujillo, y prologuista de *Trilce*, no debemos olvidarlo. Publica – en *La Reforma* de Trujillo, en 1919 – una fervorosa nota fúnebre a raíz de la muerte de, a la vez, su tan aclamado maestro: “Valdelomar fue un escritor de vigorosa y acentuada personalidad y era uno de los pocos que por su fuerza espiritual estaba capacitado para continuar la obra espiritual de González Prada y de Ricardo Palma, tal vez, con un espíritu moderno más amplio, con un más dilatado miraje y con un acervo más nutrido de ideas y de sensaciones” (Orrego 42).

43 Motivo, el del Perú y los incas, que en particular en sus crónicas se avivará sobre todo a partir de año 1931 y al cual Vallejo se dedicará, por entero, en el año 1936: “Recientes descubrimientos en el país de los Incas”, “Los andes y el Perú”, “El hombre y Dios en la escultura incaica” (Puccinelli 1130).

44 “Las fronteras y las lindes constituyen un tema recurrente en T [*Trilce*], que se

descubría ya en HN [*Los heraldos negros*] y se extenderá por los Poemas de París” (Ferrari 268). Concepto cuya pertinencia y dialéctica ya evaluamos, por ejemplo, en el análisis de Trilce I y Trilce LIII: “son poemas complementarios, como dos caras de una misma moneda. Uno en que el yo poético anhela la comunión con lo trascendente y lo grande; otro, en que el deseo se proyecta como fusión entre lo inmanente y lo pequeño: una piedra con otra piedra (¿un amante con el otro?)” (Granados 2014: 72).

45 “José Carlos Mariátegui publicó entre 1924-1928 una serie de artículos en la revista *Mundial*, a los cuales después recopiló como artículo último de su libro *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* con el título de “El proceso de la literatura” (Sobrevilla XIX).

46 En su artículo, “La vida hispanoamericana: Literatura peruana. La última generación”, publicado en *El Norte* de Trujillo el 24 de marzo de 1924, Vallejo escribe: “La cabeza de este renacimiento es Abraham Valdelomar. Él es el centro propulsor. Su aparición a la vida literaria peruana representa una verdadera renovación. Así como Chocano dio su nombre a su generación, la juventud actual está bautizada con el nombre de Abraham Valdelomar, director de la revista *Colónida*” (Vallejo 2002f: I, 51).

47 De modo análogo a como – de acuerdo a Eugenio Chang-Rodríguez, biógrafo del Amauta – en 1928 José Carlos Mariátegui fundó el Partido Socialista del Perú: “una mezcla de aprismo y comunismo” (28).

48 Famosa frase irónica y no menos post-colonial de J. L. Borges; pero que no quiere confundirse aquí, ni mucho menos, con la mono-glosia, simplicidad o unidimensionalidad de la escritura de *Trilce*. Más bien, según reflexiona Martin Lienhard sobre la obra de José María Arguedas, Vallejo de modo semejante: “escribe en español, pero en un español bastante particular, difícil de definir. En los textos de Arguedas, en rigor, hay todo tipo de lenguas y lenguajes: el lenguaje del narrador, el de los diferentes personajes, el que corresponde a los numerosos cantos transcritos, etcétera. Arguedas trabaja, me parece, a partir de una realidad lingüística sumamente amplia” (Lienhard 305).

49 “La memoria es más, es mucho más, ¿lo sabes? La memoria verídica conserva también lo que está por venir. Y hasta lo que nunca llegará, eso también conserva. Imagínate. Nada más imagínate” (Calvo 29); enfatiza, de modo muy sugestivo, el escritor peruano César Calvo en *Las tres mitades de Ino Moxo*. Tal como, aquí mismo, nos permite a establecer una muy particular vinculación entre el poema “Huaco” de César Vallejo – “[Yo soy] Un fermento de sol; / ¡levadura de sombra y corazón!” – y lo que vamos analizando de la relación Trilce-Inkarrí, con el acierto de calificar a Túpac Amaru, como “la Serpiente-Dios” (Calvo 80). La poesía de César Vallejo constituiría también, a su modo, otro Tupac Amaru; una discreta serpiente actuando entre las sombras.

50 “Compuesta principalmente por jóvenes miembros de la oligarquía [Víctor Andrés Belaúnde, Francisco García Calderón, José de la Riva Agüero, etc.] nacidos después de la guerra (en la década del ochenta del siglo XIX), los miembros de esta generación se propusieron rehacer los colores y costumbres del país para, en el camino trazado por el progreso, llegar a la imagen y semejanza de los países avanzados [...] Frente a la radicalidad de González Prada, estos jóvenes propusieron la tolerancia, el individualismo y el idealismo como valores supremos (por eso fueron llamados también arielistas) [En la madurez, según Luis Alberto

Sánchez, los miembros del 900 pasaron todos de la tolerancia al dogmatismo, escepticismo y religiosidad extrema] “ (Montoya Uriarte 22).

51 Debate que podríamos empezar a construir en términos de aceptar, de antemano, una fundamental coincidencia de César Vallejo con algunos de ellos; como, por ejemplo, Leopoldo Lugones. Para ambos – el de “Ensayo sobre una Cosmogonía en diez lecciones “, con el que concluye *Las fuerzas ocultas*; tanto como el autor de *Trilce* – se trataría de mostrar a la naturaleza: “no como una concurrencia fortuita de átomos, sino como la suma de fuerzas inteligentes y de esa manera señalar al hombre su correcta ubicación en el Universo” (Conil 116). Es más, ahondando en el “esoterismo” del autor del *Lunario sentimental* [adherido de modo entusiasta a la Sociedad Teosófica de Helena Petrovna Blavasky], él mismo reconocería las limitaciones y el carácter transitorio de lo lunar frente a: “los espíritus solares, superiores, que venían en ayuda de sus hermanos [“lunares”], es decir, en actitud redentora” (Conil 120). Persuasión, la de Lugones, que lo animará a enfatizar: “La patria es de linaje solar” (Conil 125). Con la diferencia, con César Vallejo, que aquel “linaje solar” lugoniano –helénico, prometéico – es andino en el peruano (Inkarrí); ni tampoco unidimensionalmente solar, sino “doble”, en tanto simultáneo, mutuamente atrayente y, no menos, también sucesivo: solar (sol en el cielo) y lunar (sol oculto en el mar). Ni, finalmente, tampoco utópico: el mito de Inkarrí, para el autor de *Trilce*, sería real y cotidiano, absolutamente a nuestro alcance (de cualquier sociedad o cultura). De modo semejante, aunque a otro nivel, tanto *Lunario sentimental* como *Trilce* serían un espectáculo por autorreflexión de la obra: Desdoblamiento del libro que con sus propios elementos monta un teatro; y donde la ideología del sujeto unitario es puesta en cuestión. Pero los diferenciaría el hecho de que en el poemario de Lugones no nos quedan sino máscaras, intercambiables, sin esencia ninguna; y cuya ley de duración es la del espectáculo mismo o mero simulacro. Mientras que, a diferencia del anterior, el espectáculo de *Trilce* posibilita una anagnórisis y nos compele a asumirla: seres anfibios o liminares – mitad emergidos, mitad sumergidos cotidianamente en el mar – ; y seres por esencia comunitarios, susceptibles de congregarse en “archipiélago”, por causa de su filiación solar.

52 Obviamente, no sólo porque *Trilce* sea en el Perú y a cabalidad – *Panoplia lírica*, de Alberto Hidalgo (1917), también lo es pero de modo sólo principista y muy limitado – el primer poemario que se exprese con la “estética y la técnica vanguardista” lo cual, por lo demás, la mayoría de los cultivadores de poesía indigenista asimismo lo hacía; sino, tal como apunta José Carlos Mariátegui: “Porque el carácter de esta corriente no es naturalista o costumbrista sino, más bien, lírico” (Chang-Rodríguez 154). Es decir, “lírico”, dialécticamente, en tanto podríamos pensar que en *Trilce*: “Occidentalización e indianización son dos caras de la misma moneda, de la presión colonial sobre las poblaciones locales y no necesariamente dos movimientos contrarios” (Estenssoro 2003: 27). Aunque, en específico, el tan elocuente término “cholista” remita a la virada del nativismo peruano, del indigenismo hacia el “cholismo” y éste coincida de modo simultáneo en el tiempo, según Luis Monguió: “con la aparición de un movimiento – el aprismo – esencialmente de clase media mestiza (y vocabulario “indoamericano”) con vistas a la conquista del estado” (Chang-Rodríguez 27).

53 “Nadie duda hoy de la importancia de lo intermedial en el ámbito teatral. Es fácil asociar el concepto con lo posmoderno o lo posdramático por lo que tiene de supresión de fronteras genéricas, por su relación con lo híbrido y por lo que supone de búsqueda de nuevos modos de representación escénica, posibilitada en ocasiones gracias a la incorporación de los

nuevos medios electrónicos” (Abuín González 34).

54 “El Tawantinsuyo no está aquí como “tiempo histórico” sino como tiempo arquetípico. No se refiere a lo que aconteció en determinados siglos, en contradicción con el signo de la irreversibilidad del tiempo histórico, sino a lo que aconteció – según la significativa expresión de Ananda Coomaraswani “una vez *para siempre*” – y sigue existiendo – aunque sea en la latencia y oscuridad – para volver a existir en una nueva forma” (Ferrero 18).

55 O “Epistemología” (con mayúscula), cuya finalidad central es proponer una unidad sagrada de la biosfera: “Hemos perdido el sentido de la totalidad del ser que mantenía unidos ‘este’ lado y el ‘otro’ lado. No digo que el cerebro de la fantasía, el cerebro del proceso primario sea lo sacramental. Creo que lo sacramental está sufriendo daño de continuo. El daño consiste en la separación. Lo sagrado es la unión. Lo sagrado es el empalme, el empalme total y no el producto de la división” (Bateson 380).

56 **ESPAÑA EN EL CORAZÓN/ João Cabral de Melo Neto (Traducción: Pedro Granados)**

1

España es una cosa de tripa.
¿Por qué “España en el corazón”?
Por esa víscera es que vinieron
San Franco y el séquito de Santos.

España es una cosa de tripa.
El corazón es sólo una parte
de tripa que hace el español:
la que golpea o alerta o alarma.

2

España es una cosa de tripa,
de más abajo del estómago;
España está en esa cintura
que el torero ofrece al toro,

y que es de dónde sabe el andaluz
hacer subir su canto tenso,
la expresión, explosión, de todo
lo que se hace al borde del extremo.

3

De tripas hondas, las de abajo
de lo que se llama el bajo-vientre,
que ponen los hombres de pie,
y el español especialmente.

Sobre esta tripa de más abajo,
¿cómo continuar sin un palabron?

España es cosa de esta tripa
(lo digo alto o bajo), de cojón.

4

España es cosa de cojón,
lo que el poco ibérico Neruda
no entendió, pues prefirió
el corazón, sentimental y puta.

España no teme aquella tripa;
de ésta viene el lenguaje que prefiere,
toda España (lo único es que no sé cómo
denominar el cojón de la mujer).

57 Anteriormente ya habíamos llamado la atención sobre este tabú o radical utopía o aplazada “visión binocular”. Es decir, sobre: “la elocuente no inclusión en *Trilce* del número 8 [José Fernández, “El lenguaje aritmético en *Trilce*”. *Socialismo y participación*, n.º 11, pp. 245-252, 1980. 250]. Si *Trilce* reproduce una lógica ternaria; pero donde el 3 no alude tanto a los números como a las dimensiones puesta en juego en este poemario: intentar recrear con el lenguaje un paisaje en movimiento, todo el itinerario cinético de un viaje (*Trilce* I al LXXVII). *Trilce*, entonces, sería un poemario tridimensional; y el 8, la cuarta dimensión o el Tiempo – el de la realización de la utopía – que aquí se alude sólo por omisión porque constituye lo aún no realizado y, por lo tanto, permanece en la órbita de la promesa o la posibilidad. Virtualidad, en suma, aunque sólo para aquellos no iniciados; es decir, para las demás “islas” (*Trilce* I) o seres anfibios – tal como el propio sujeto poético – experimentar el 8 sería una cuestión cotidiana, reiterativa e incluso proliferante (“Pero he venido de Trujillo a Lima/ Pero gano un sueldo de cinco soles”) y, en este sentido, el 8 no aparecería en *Trilce* más por pudor que por utopía o mesianismo. El 8 es el único número, de los que contienen el círculo – señalado en la 0 – entre los primeros doce dígitos (UNO, DOS, CUATRO, CINCO, ONCE y DOCE), irreductible a un solo cero: OCHO (8); icono poderoso, entonces, símbolo de plenitud” (Granados 2004: 61-100).

58 Pares alternados múltiples cuyos actores – también en “*Trilce*: guión, personajes y público” – funcionan precisamente como los personajes de *Trilce* en tanto obra de teatro. Conceptos más que personajes de “carne y hueso”; y andróginos, finalmente, más que separados o distintos.

59 Anteriormente, desde un punto de vista estructural del poemario de 1922, ya hemos llamado la atención sobre que el escenario de *Trilce* no sólo se abre, sino que también se cierra con el mar (“Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!”) (Granados 2004). Sin embargo, en una lectura desde una geología biográfica y cultural acaso no es menos relevante que aquel poemario inicie su canto “alternado” desde la costa: experiencia trujillana, viajes por barco desde Trujillo hacia Lima, y la misma estancia decisiva en la capital del Perú para elaboración de *Trilce* (Granados 2007a). Es como si César Vallejo, siendo de la sierra, hubiera asumido plenamente lo yunga – hablándonos desde el “insular corazón” (*Trilce* I, v.8) de la isla o del propio sujeto poético – para iniciar su égloga: “Para los pueblos prehispánicos, el mundo natural palpataba de vida y ahí donde nuestros ojos sólo ven estériles y desoladas islas, ellos percibían a

sus antiguos señores y a dioses transformados bajo el aspecto de islas y farallones. De allí que los *yunga* acudieran a las islas para celebrar a sus huacas y a sus difuntos [llevados a las islas por los lobos de mar llamados *tumi*] en una época del año que quizá coincidía con la extracción del guano” (Rostworowky 336).

60 Nuestra lectura se produce, pues, como a través de mitos “inscritos en el paisaje” (Chocano, Rowe, Usandizaga 13).

61 Y que lo liga directamente con los temas ventilados en “Huaco” de *Los heraldos negros* (Granados 2014: 75-78).

62 Padecimiento en cuanto “isla” e incluso “lomo” o “montaña” serían, a su vez, icónicamente análogos a las ‘olas’ del mar de Trilce LXIX: “‘Qué nos buscas oh mar, con tus volúmenes / docentes! Qué inconsolable, qué atroz/ estás en la febril solana” (vv.1-3) (Vallejo 1996: 255). Isla, montaña u ola serían todos, dinámicos o activos, y estarían animados por un deseo común.

63 Tan amplio, acaso, como el empleo del concepto geo-político de “imaginario” en Edouard Glissant: “construcción simbólica mediante la cual una comunidad (racial, nacional, imperial, sexual, etc.) se define a sí misma. En Glissant, el término no tiene ni la acepción común de una imagen mental, ni tampoco el sentido más técnico que tiene en el discurso analítico contemporáneo, en el cual el Imaginario forma una estructura de diferenciación con lo Simbólico y lo Real. Partiendo de Glissant, le doy al término un sentido geo-político y lo empleo en la fundación y formación del imaginario del sistema-mundo moderno/colonial” (Mignolo 55).

64 En una crónica fechada en París en 1925, “Los escritores jóvenes del Perú”, César Vallejo se referirá a Antenor Orrego, en estos términos: “el más grande de todos” (2002g: 79).

65 Recordemos que ya en *Los heraldos negros*, puntualmente en “Huaco”, el sujeto poético se autodefinió como “Un fermento de sol;/ ¡levadura de sombra y corazón!” (vv.18-19); por no decir un Inca oculto o de perfil bajo, actuando entre las sombras, a la manera de Inkarrí. Y que, con posterioridad a *Trilce*, César Vallejo también lo ensaya en “A lo mejor, soy otro” (21 oct 1937); donde el lector se topa, esta vez, con otro héroe cultural: “un zorro ausente, espúreo, enojadísimo” (vv.6). Al respecto, y tal como nos lo ilustra Rodolfo Sánchez Garrafa: “Como vinculante y conector, el zorro explora los mundos, tiene una insaciable curiosidad [...] Su presencia es anuncio de cambios, es el ‘señalero’ por excelencia. Él mismo se sitúa permanentemente en situaciones de inestabilidad, tensión y conflicto. Su condición de héroe cultural, se evidencia en su viaje al cielo, de donde cae más tarde dando lugar al esparcimiento de especies vegetales indispensables para el hombre” (128).

66 Con la importante diferencia – frente, por ejemplo, al *Yarahuis oder Lieder* publicado por Middendorf (Lienhard 186) – que, en el caso de César Vallejo en *Trilce*, de ninguna manera se trata de algún entusiasta de la lengua o de la cultura quechua que a pesar de todo está pensando en español; sino, más bien, que en el caso de Orrego y Vallejo se trataría de unos “indios” en opacidad o de mestizos con “sensibilidad indígena”.

67 “El pensamiento archipiélar es sintonizar con esa parte del mundo que, precisamente, se ha extendido en archipiélagos, esas a modo de diversidades en la extensión, que, no obstante, aproximan orillas y desposan horizontes. Nos damos cuenta de qué lastre continental y agobiante, y que llevábamos a cuestras, había en esos suntuosos conceptos del sistema que

hasta hoy han empuñado las riendas de la Historia de las humanidades y han dejado de ser adecuadas para nuestros desperdigamientos, nuestras historias y nuestros no menos suntuosos derroteros errabundos. La idea del archipiélago, de los archipiélagos, nos franquea esos mares” (Glissant 2006: 33).

68 O “Poética de la Relación”: “esa posibilidad de lo imaginario que nos mueve a concebir la globalidad inasible de un Caos-mundo como ése, al tiempo que nos permite hacer que despunte algún detalle y, muy particularmente, nos permite cantar el lugar que nos corresponde, insondable e irreversible. Lo imaginario no es ni el sueño ni el vaciado de la ilusión (25-26). Con la atingencia de lo que observa Walter Mignolo respecto al concepto de lo Imaginario en Glissant: “construcción simbólica mediante la cual una comunidad (racial, nacional, imperial, sexual, etc.) se define a sí misma. En Glissant, el término no tiene ni la acepción común de una imagen mental, ni tampoco el sentido más técnico que tiene en el discurso analítico contemporáneo, en el cual el Imaginario forma una estructura de diferenciación con lo Simbólico y lo Real. Partiendo de Glissant, le doy al término un sentido geo-político y lo empleo en la fundación y formación del imaginario del sistema-mundo moderno/colonial” (Mignolo 55).

69 “Para los pueblos prehispánicos, el mundo natural palpataba de vida y ahí donde nuestros ojos sólo ven estériles y desoladas islas, ellos percibían a sus antiguos señores y a dioses transformados bajo el aspecto de islas y farallones. De allí que los *yunga* acudieran a las islas para celebrar a sus huacas y a sus difuntos [llevados a las islas por los lobos de mar llamados *tumí*] en una época del año que quizá coincidía con la extracción del guano” (Rostworowsky 336). “Al igual que las *guanca* o piedras sacralizadas presentes en todo el ámbito andino, semejantes a los *apus* de los cerros nevados, las islas encarnaban a seres tutelares a quienes se ofrecían sacrificios, y eran también lugares apacibles para el descanso de los difuntos” (Rostworowsky 344) Por lo tanto, la siguiente serie de interrelaciones se ligan: Isla como huaca... Isla como guanca.. Isla como sagrada... Isla como apu... Isla como cementerio... Isla como Inkarrí (de mar o de la Costa).

70 Público peruano al que se dirigía César Vallejo incluso ya en *Trilce*, debemos presuponer, desde ya plural o complejo. Tal como al que señala e incluye en su crónica, “El crepúsculo de las águilas” (1926), en relación a la defensa de la nacionalidad de Paul Gauguín: “Los amores temáticos del gran pintor, su fuerza temeraria, su exceso insultante, su simplicidad están voceando los Andes, el Amazonas, el Cuzco” (Vallejo 2002h: 357); y, agregaríamos nosotros, asimismo la costa y mar del Perú.

71 Por ejemplo, en “Las nuevas disciplinas” – crónica fechada en París (julio, 1927) y contemporánea a “Telúrica y magnética” – Vallejo declara: “La juventud intelectual del nuevo continente, a la que, es especial, me dirijo en estas líneas, desconoce o conoce mal la existencia, calidad de vida y alcance de la cultura europea *d’après guerre*” (“Las nuevas disciplinas”) (Vallejo 2002i: 458).

72 Tal como, a su vez, César Vallejo desautoriza con ironía al folklore en “Los grandes periódicos ibero-americanos”, crónica de 1925: “Pie a tierra, mano en la acción inmediata y en el ambiente vivo de la realidad integral, la empresa de Alejandro Sux no trata de soldar y compenetrar la vida de América y la de Europa, por medio de versos, cuentos ni exhibiciones, con música, pastas y refrescos. No quiere merodear en torno a las oficinas europeas de explotación de humildades infatuables de América, en busca de la difusión de un folklore y una

arqueología que se trae por los cabellos a servir aprendidos apotegmas de sociología barata” (Vallejo 2002j: 85).

73 Obviamente no es el caso, pero este verso podría describir muy bien – dada su propiedad, intensidad y dramatismo – el trance por el que atravesó la península ibérica durante la Guerra Civil Española; el vasto movimiento popular al servicio de la “causa democrática de la Península” (Vallejo 2002k: 965).

74 Trilce I: “Quién hace tanta bulla y ni deja / Testar las islas que van quedando. / Un poco más de consideración / en cuanto será tarde, temprano, / y se aquilatará mejor / el guano, la simple calabrina tesórea / que brinda sin querer, / en el insular corazón, / salobre alcatraz, a cada hialoidea / grupada. / Un poco más de consideración, y el mantillo líquido, seis de la tarde / DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES. / Y la península párase / por la espalda, abozaleada, impertérrita / en la línea mortal del equilibrio” (VALLEJO 1996: 170).

Crepúsculo. Revelación incompleta o a medias para el sujeto poético porque – incluso en tanto “SOBERBIOS BEMOLES” – no se llegan a alcanzar las ‘notas’; aunque, de modo simultáneo, el crepúsculo constituiría el preludeo espectacular de aquéllas – que lograría el sol una vez ya dentro del mar – y de las cuales, obvio, sólo cabe imaginarnos: “Así como el cuerpo del Dios Inti (Sol) desciende todas las noches sumergiéndose en las tinieblas del mundo ctónico, el cuerpo del Inca ha descendido a esta misteriosa morada. Pero este mundo inferior es también un mundo interior, misteriosamente iluminado por el Sol invisible a la mirada profana. Por lo tanto, aquello de “Y la península párase / por la espalda” (vv. 14-15), vendría a ser la estela intensamente iluminada que describe el Sol – desde el horizonte y hacia la playa: “por la espalda” del mundo respecto al observador en la orilla – justo antes de sumergirse del todo en aquél. Paisaje efímero. En este sentido, las “islas” (v. 2) o lo “insular” (v.8) vendrían a ser también sinécdoques plásticas del Sol en ‘crepúsculo’ o en “pen-ínsula” (‘casi o semejante a una isla’). Y, en consecuencia, imagen del propio Inkarrí, Sol anfibio él mismo. A manera de su sinécdoque “salobre alcatraz” (v.9) que es tanto del cielo o del sol (ave) y, en tanto “salobre” – porque se sumerge para cazar – es también del mar. En términos generales, Trilce I resume toda la escena-cerebro tanto del poemario como de la obra teatral. Cómo el Sol e Inkarrí, el Cielo y el Mar, son finalmente amantes e, implícitamente, también equivalentes; aunque aquí destaque la figura fálica del Sol frente a la vaginal de Inkarrí. Con el sujeto poético mismo, cual un *voyeur*, también “penetrado” o con el Sol sumergiéndose dentro de él. Si matizamos, asumiendo aquél en el poema una actitud doble. Es decir, tanto “activa” (vv. 1-2) o semejante al Sol-Sujeto poético que se aplica a “Testar las islas” (v.2); canjeando incluso el sujeto poético su voz con la del propio Sol (vv.1-2). Como también pasiva (vv. 3-10) o análoga al mar – y por extensión la Tierra – que, junto con las “islas”, recibe agradecida finalmente del mismo Sol: “la simple calabrina tesórea / que brinda... / en el insular corazón, / salobre alcatraz” (Granados 2017).

75 El mismo Rodrigues de Albuquerque remarca, para el caso de pensar la amazonía de Acre conectada al concepto de “todo-o-mundo” de Glissant, lo siguiente: “sem compreender isso como uma alienação das práticas culturais tecidas nas diferentes e múltiplas territorialidades amazônicas, articuladas/ produzidas na dinâmica das diferentes temporalidades dos grupos e sociedades humanas que ai vivem” (283).

76 Juicio de Jean Franco [“Border patrol”, en *Travesía*, Journal of Latin American Cultural Studies, vol. 2, Londres, Short Run Press Ltd., 1992, 134-142] citado por García Canclini (14).

77 Respecto a la de su propia obra, por ejemplo la opacidad de su poesía; como, también, la opacidad que el mismo Vallejo invita a que nos percatemos o plantea como un problema cultural: “Porque Merino [el gran pintor piurano, en *La muerte de Colón*], contra lo que pretenden algunos, no poseía un temple nervioso y un gusto exclusivamente franceses, y francés de la época, sino que tenía eso y además lo español y lo que dio el clima de la historia, la secular atmósfera quechua. ¿Error? Cada cual ve desde su talla” (“Lienzos de Merino”) (443). En este último sentido, ahora en el contexto amazonense, y a manera de otro ejemplo, la opacidad que percibe Aliza Yanes Viacaba en el cuento “La canción de los delfines”, de Luis Urteaga Cabrera: “a pesar de ser un texto escrito en español que maneja con destreza técnicas literarias propias del sistema ‘culto’ [...] sin utilizar giros lingüísticos, marcas de oralidad ni estructuras propias de la cultura aborigen de la que se nutre, es una de las más profundas muestras de la tradición oral amazónica, tanto de la cultura shipibo-coniga como de las culturas amazónicas en general, pues desarrolla relaciones de intercambio que existen entre los seres humanos y el río aplicables a toda la Amazonía” (126). Sin olvidar, que el mismo César Vallejo ya trató semejante fenómeno de opacidad cultural y en casi los mismos términos: “Un arte, a base de sensibilidad indígena, así se busque en él fines cosmopolitas, se trate temas extranjeros y se emplee materiales estéticos igualmente advenedizos, frutece, por fuerza, en obra y emoción genuinamente aborígenes [...] La indigenización es acto de sensibilidad indígena y no de voluntad indigenista. La obra indígena es acto inocente y fatal del creador político o artístico, y no es acto malicioso, querido y convencional de cualquier vecino” (Vallejo 2002l: 495-496).

78 Según Américo Ferrari, este poema: “recuerda el *Je est un autre* de Rimbaud. Sobre el tema de la identidad véase el cuento ‘Los caynas’ que narra un desdoblamiento colectivo de hombres monos, y ‘Mirtho’ (‘Mi amada es 2’) en *Escalas* de la época de *Trilce*, y los poemas ‘Cuatro conciencias’, ‘Nómina de huesos’ y ‘Altura y pelos’ [...] Cotéjese también el poema ‘Tengo un miedo terrible de ser un animal’, en el que el tema del desdoblamiento se cruza con el de la animalidad, como en *Los caynas*, que en ‘A lo mejor, soy otro’ parece expresarse en el verso 6 por la presencia del zorro [La representación del ser humano como un animal es una constante en la última etapa de la trayectoria poética de Vallejo (Ferrari 444)]” (447). Asimismo, representación o interconexión entre lo humano y lo animal – tomando o no en cuenta al “zorro”, es decir, enfatizando o no el aspecto cultural – particularmente relevante hoy en día (Granados 2016d).

79 Sujeto poético inspirado y concebido aquí a la manera de Pariacaca que “nació de cinco huevos en el sitio llamado Condorcoto”, como consta en el famoso manuscrito quechua del s. XVI de Francisco de Ávila y que José María Arguedas tradujera y titulara *Dioses y hombres de Huarochiri*. Y no en tanto, según Gayatri Spivak, conservar al sujeto de Occidente, o al Occidente como sujeto; ni, tampoco, pretender que este sujeto no tenga determinaciones geopolíticas (Añón 260). Es decir, desde un inicio intentamos ser consecuentes con nuestro planteamiento, para nada lineal: Sujeto-Zorro; uno, según Antonio Cornejo Polar: “radicalmente descentrado, en cuanto se construye alrededor de ejes varios y asimétricos, de alguna manera incompatibles y contradictorios de un modo *no dialéctico*’ (Cornejo Polar, “Una heterogeneidad”: 843)” (Añón 263-264).

80 Este último, pensamos, cronotopo por excelencia – tiempo y espacio de la intersección entre dos elementos, entes o sujetos – representado de modo particularmente enfático y hasta didáctico en “Trilce I”; aunque también, en general, durante todo el poemario de

1922. Concepto desarrollado en nuestro libro, todavía inédito, “Trilce/Teatro: guión, personajes y público” (“Prêmio Mario González”, ABH, 2016). Para las ideas sobre *Trilce*-Inkarrí o poesía de César Vallejo-Inkarrí, también presentes en este breve ensayo, consultar nuestro libro *Trilce: húmeros para bailar* (Lima:VASINFIN, 2014).

81 Animal mítico-andino y también Moche, cuya zona de influencia se halla en la costa norte del Perú, área donde asimismo vivió César Vallejo: “cultura donde la representación del zorro está vinculada con las mediaciones entre el mundo de aquí y el mundo de allá y, sobre todo, en la figura de los sacerdotes y curanderos” (Espino Relucé 14). Esto sin menoscabar, aunque en el presente trabajo no es precisamente nuestro punto que, tal como sostiene este mismo crítico peruano: “Más allá de nuestro territorio imaginario – el andino [en la continuidad de su memoria oral] – el zorro goza de otras predilecciones, anda desde las alturas clásicas de occidente reinventándose en la fábula, lo mismo ocurre en otras culturas, en las que aparece casi desde sus orígenes” (18). Asimismo, mirada sobre este “rizomático” personaje (Noriega Bernuy 2015) – de múltiples nombres e identidades (Espino Relucé 21) – que ya comenzamos a ventilar, asimismo, en un artículo muy reciente, “El ‘trickster’ o ‘zorro’ César Vallejo: Materiales para su reconocimiento” (Granados 2016d). A grandes rasgos, en este último ensayo, remarcamos la pluridimensionalidad caracterológica e incluso el humor inherentes tanto a aquel personaje mítico como a la persona biográfica de César Vallejo: el generalizado “zorrismo” (Kemper Columbus 201) – en tanto son varios o remiten a diversos aspectos – que informa la vida – y en el presente ensayo puntualizamos la obra – del poeta peruano.

82 De modo análogo a lo que apunta Martin Lienhard sobre la confluencia temática que permite la construcción de la novela *El zorro de arriba, el zorro de abajo*: “Los zorros establecen así un paralelo entre la adolescencia del narrador, el pasado mitológico del Perú y la contemporaneidad sociopolítica del país, designada por el hiero: la siderurgia” (Lienhard 31). Por su parte, en “A lo mejor, soy otro”, estos tres niveles serían más bien: la infancia del poeta, el pasado mitológico del Perú y la contemporaneidad política de España y del mundo.

83 “Como vinculante y conector, el zorro explora los mundos, tiene una insaciable curiosidad [...] Su presencia es anuncio de cambios, es el ‘señalero’ por excelencia. Él mismo se sitúa permanentemente en situaciones de inestabilidad, tensión y conflicto. Su condición de héroe cultural, se evidencia en su viaje al cielo, de donde cae más tarde dando lugar al esparcimiento de especies vegetales indispensables para el hombre” (Sánchez Garrafa 128). Aunque, incluso más ilustrativo en este rol, sea el que – según César Vallejo – corresponde a la opacidad o hibridez representada en el murciélago: “– ese ratón alado de las bóvedas, esa híbrida pieza de plafones – tiene el instinto de la altura y, al mismo tiempo, el de la sombra. Es natural del reino tenebroso y, a la vez, es habitante de las cúpulas. Por su doble naturaleza – de vuelo y de tiniebla – se diría que posee la sabiduría en la sombra y se diría que cae para arriba” (2002II: 612). Descripción que también calzaría con la de su admirado Charles Baudelaire: “Porque el autor de las *Flores del mal* no fue el diabolismo, en el sentido católico de este vocablo, sino una suma de dos grandes sumandos inseparables: la rebelión y la inocencia” (2002II: 611). Y, no menos, con la del Sol – o Inkarrí visto a través de este cronotopo – en puesta o durante el crepúsculo.

84 RAE: “Parte de un tallo subterráneo, o de una raíz, que engruesa considerablemente, en cuyas células se acumula una gran cantidad de sustancias de reserva, como en la patata y el boniato”. Concepto que se corresponde, a su vez, con el mito de Inkarrí; en particular, con

aquél discreto diseñado en el poema “Huaco”: “[Yo soy] Un fermento de sol;/ ¡levadura de sombra y corazón!” (Vallejo 1996: 79). Es decir, “tubérculo” e “Inkarrí que crecen en lo oculto o en el subsuelo para luego emerger – tras un pachacuti o ‘inversión radical’ – al mundo exterior.

85 Según Martin Lienhard: “Parece ser que, para los incas, *waka* significaba un lugar sagrado que representaba al antepasado de un grupo endogámico determinado [R. T. Zuidema, *Etnología e storia* (III 38), cap. III, p.70, y cap IV, p.81] [...] con la llegada de los españoles y el consecuente desmoronamiento y desgarramiento del sistema socio-cultural tradicional (debido en parte a los desplazamientos forzados de la población), las *wakas* se convierten en unas manifestaciones bastante genéricas de lo sagrado” (44-45).

86 “Guamán Poma ya hace evidente el bestiario cristiano (Espino 22); “Es muy difícil, y quizá vano, hacer un recuento de lo indígena y lo hispánico en Vallejo, porque evidentemente están entrecruzados, irresueltos, y seguramente coexisten sin la ilusión de una síntesis” (Ortega 41); “comunión” análoga a Trilce XXXVIII: “...”.

87 Analogía de Inkarrí (Granados 2014). Y no menos del mismo zorro andino ya que éste: “Transcurre su vida, omnipresente en el día y la noche, siempre esparciendo semillas que son parte de su cuerpo fragmentado y seccionado, en su condición de trickster incorregible [...] No hay duda, que el Zorro en los Andes es un personaje que reclama ser reivindicado en sus ecos cosmológicos, que poco tienen que ver con el fracaso y antes bien anuncian las tensiones de los cambios y las renovadas complementaciones” (Sánchez Garrafa 133). Paradójico rol, entonces, el de Inkarrí, el Zorro y también, por ejemplo, José María Arguedas en tanto autor su extraordinaria novela (*El zorro de arriba, el zorro de abajo*) que desempeñan de modo simultáneo: “el papel de enfermo y curandero a la vez” (Noriega Bernuy 18).

88 Zorro, entre los “animales de tierra”: “No aparece en HN ni en *Trilce* ni en *Poemas en Prosa* ni en *España...*; sólo en *Poemas Humanos...* en el poema ‘A lo mejor, soy otro’” (Aranibar Salomón 151).

89 “Yo soy el coraquenque ciego/que mira por la lente de una llaga,/y que atado está al Globo,/como a un huaco estupendo que/girara./Yo soy el llama, a quien tan sólo alcanza/la necesidad hostil a trasquilar/volutas de clarín,/volutas de clarín brillantes de asco/y bronceadas de un viejo yaraví./Soy el pichón de cóndor desplumado/por latino arcabuz, /y a flor de humanidad floto en los Andes,/como un perenne Lázaro de luz./Yo soy la gracia incaica que se roe/en áureos coricanchas bautizados/ de fosfatos de error y de cicuta./A veces en mis piedras se encabritan/los nervios rotos de un extinto puma./Un fermento de Sol;/levadura de sombra y corazón!” (“Huaco”) (Vallejo 1968: 97).

90 En específico el mito de “Los zorros devoradores” [Alejandro Ortiz Rescaniere], el cual: “nos ofrece una nueva lectura del tiempo mítico que coincide con un estado de enfermedad, el ‘mundo está enfermo’ por lo que se espera el gran cambio, el pachacuti” (Espino Relucé 42).

91 Y tal como, por ejemplo, también el antropólogo y escritor bilingüe José María Arguedas, quien: “se desempeñó, durante los últimos años de su vida, como un actor dentro de la academia limeña y representó, conforme a la tradición de mitos y rituales andinos, el papel de enfermo y curandero a la vez” (Noriega Bernuy 18). Y, por último, zorro asimismo como el propio Cristo; por semejantes paradojas y poder de trocar la carencia en abundancia.

92 “La situación narrativa en que se encuentra Huatyaacuri no deja de recordar la pose

clásica del poeta que recibe, soñando, la inspiración de algún dios, y cuya versión modernizada es la teoría de Freud sobre el parentesco entre el sueño y la producción poética [...] Huatyacuri podría compararse con un poeta frustrado. Arguedas, al substituir ficticiamente a Huatyacuri, recogerá, en cambio, el legado de los zorros y producirá su novela” (Lienhard 32). Y César Vallejo también, mucho antes, su poesía.

93 “Cada integrante de una comunidad tiene ancestros comunes, un tronco del que proviene y evoca su pertenencia. De esta suerte, la humanidad andina tiene un fuerte sentido de pertenencia” (Espino Relucé 37); aunque, preguntaríamos nosotros, acaso no toda la comunidad universal pertenece también a “ese tiempo en el que no había distinción entre gente y animal” (Espino Relucé 37).

94 “Paul Gauguin, whom he César Vallejo attempted to reclaim for Peru as part of a broader debate within the avant-gardes over the ethnic identity of this important primitivist predecessor” (Clayton 163).

95 Y agrega Vallejo: “Los amores temáticos del gran pintor, su fuerza temeraria, su exceso insultante, su simplicidad están voceando los Andes, el Amazonas, el Cuzco. Necesario es reivindicar a Gauguin como peruano. Es el primer pintor de América y uno de los más grandes de todos los tiempos y países” (“El crepúsculo de las águilas”. París, noviembre de 1926) (Vallejo 2002m: 356-357).

96 “No estabas muy seguro, pero intuías que, entre los innumerables autorretratos que te habías hecho – como campesino bretón, como inca peruano en la comba de una jarra, como Jean Valjean, como Cristo en el Jardín de los Olivos, como bohemio, como romántico – , éste, el de la despedida, el del artista al final del camino, era el que te representaba mejor” (Vargas Llosa 341-342).

97 “Arguedas realiza finalmente un proyecto que ni Garcilaso de la Vega ni el propio Waman Poma tuvieron la posibilidad de defender consecuentemente: la reivindicación íntegra de los valores autóctonos” (Lienhard 41).

98 “Vallejo / it is hard to find a man / whose poems do not / finally disappoint you. / Vallejo has never disappointed / me in that way. / some say he finally starved to / death. / however / his poems about the terror of being / alone / are somehow gentle and / do not / scream. / we are all tired of most / art. / Vallejo writes as a man / and not as na / artist. / He is beyond / our understanding. / I like to think of Vallejo still / alive / and walking across a / room, I find / the sound of Cesar Vallejo's / steadfast tread / imponderable” (Bukowsky) [Vallejo// Resulta difícil encontrar un tipo / cuyos poemas / no te decepcionen. / Vallejo, en este sentido, / nunca me decepcionó. / Algunos dicen que murió / de tanto pasar hambre. / En todo caso / sus poemas sobre el terror / de quedarse solo/ son de cierto modo amables / y no gritan. / Estamos hartos / de casi todo el arte. / Vallejo escribe como hombre / no como artista. / Queda más Allá / de nuestra comprensión. / Me gusta pensar que Vallejo / vive todavía / y cruza derecho la habitación. / Percibo el sonido de sus pasos / firmes. Imponderables”] (Trad. nuestra).

99 Mejor dicho, y tal como precisa Julio Ortega, con el “Archivo cristiano” del poeta: “cercano del ‘personalismo’ de un Emmanuel Mounier que por los años 30 dirigía *Esprit*, revista que agrupaba a ‘la intelectualidad católica francesa de izquierda’ la cual, a diferencia de la mayoría de la prensa internacional temerosa de lo que su victoria significaría, fue solidaria con la República” (208).

100 “Lomo” en cuanto ‘libro’ o ‘tomo’ (canon) que “padece” porque no ‘encuentra’ o ‘profundiza’. Aunque aquí, más bien, en tanto ‘lomo’ de bestia o animal – y, por extensión, humano – que, aunque también “padece” por frustración o “animalestar” (Clayton 2013: 133), esto es sólo aparente porque, de hecho, el resto de su cuerpo – como el Sol durante el crepúsculo – ya penetró y comulgó con la obscuridad o lo desconocido; sin dejar de ser, en ningún momento, luz natural o bíblica ‘zarza ardiente’. “Lomismo”, por lo tanto, implica y constituye aquí algo análogo al marxismo, socialismo o cristianismo.

101 Según Bernat Padró Nieto: “A ojos de Vallejo, tanto los falsos vanguardistas como los neoclasicistas padecían un grave error: reducían el arte y la poesía a una mera cuestión de formatos, que es el aspecto del arte más fácil de imitar y el que antes se banaliza” (278); y enseguida agrega: “Con el desplazamiento del espíritu nuevo de la forma hacia la sensibilidad que la orienta, Vallejo sintetizaba la cuestión de la poesía nueva sin necesidad de asumir como propia la dicotomía vanguardismo-clasicismo [...] “La cuestión clave del arte y de la poesía nueva, dice Vallejo, es fisiológica. Por ello discute la dimensión elitista que pretendían darle [y en la que andaban errados, recuérdese el éxito del Cubismo] Ortega y Gasset o Guillermo de Torre, que consideraban el arte nuevo impopular porque la masa no lo entiende” (286). Prejuicio que amerita el siguiente corolario de Padró: “La apuesta por la sensibilidad por encima de la forma y la convicción de la dimensión humana de un arte producido desde la sensibilidad, constituían una posición estética extraordinariamente moderna. Justamente esa dimensión humana podía hacer del arte y la literatura una actividad política” (287). A lo que cabría añadir, en vistas a dilucidar los alcances de la “sensibilidad vallejana”, que ésta tampoco se puede explicar sin tomar en cuenta su fundamental componente cultural. Por lo tanto, será motivo para otro siguiente ensayo: la perspectiva “fisiológica” de César Vallejo en contexto y debate con otras fundamentales de origen latinoamericano y que han dejado amplia huella en el mundo contemporáneo; la mundo novista del Modernismo (Ej. José Santos Chocano) y – vía José de Vasconcelos – también la de Pablo Neruda (*El canto general*) y, de modo muy particular, la del “giro lingüístico” o “prosopopeya” o “postmoderna” que representa “Borges y yo” del homónimo y célebre autor argentino.

102 Arquetipo femenino, como en todo mito, en transformación incesante. Semejante, en “Otilia”, al concepto al mito de la “mujer-isla” antillano: “Antes de convertirse en Fili-Memé, mujer árbol y emblema imposible del amor y la poesía, la Mulata-Antilla encarna en desafiante nave libertaria que baila en el mar, incitando y burlando al Tío Sam” (López-Baralt 34).

103 “Sus primeros cuadros importantes son pintados cuando tenía más de 30 años, exactamente podríamos situar su periodo más productivo entre los 40 y 50 años. En este sentido, la influencia pictórica de Gauguin ha sido muy notable, de hecho, ha marcado como discípulos suyos a los pintores de la escuela de Pont-Aven y a los nabis; igualmente Pablo Picasso se sintió impresionado por la energía de su arte primitivo, inspirándose en la escultura Oviri para la realización de “Las Señoritas de Avignon”; Henri Matisse y otros pintores *fauves* se quedaron fascinados con la exaltación cromática de sus cuadros y su luz cálida y notable; los expresionistas alemanes compartieron el interés del artista por los ídolos, los ritos paganos y la estatuaria primitiva; incluso, el arte abstracto también puso sus ojos en las propuestas del artista francés, ya que este proclamó la superioridad del color sobre el dibujo y la fuerza del gesto creativo e instantáneo. Consiguió con su pintura una superación de la mera realidad descrita, convirtiendo la naturaleza en expresión libre de emociones y en un medio para la

imaginación del artista [a diferencia de Van Gogh que se proclamaba realista a ultranza, situando su caballo al aire libre]” (Sarriguarte).

104 “Como Rusia ante el segundo plan quinquenal, el libro que le sigue – cronológicamente – también llamado por su autor: “libro de pensamientos”, es decir, *El arte y la revolución*, pudo ser publicado sólo tras cuarenta años de haber sido concluido, y treinta y cinco años después de la muerte del autor (Mosca Azul editores, Lima 1973, nota introductoria de Georgette de Vallejo). Más existe una diferencia: muchos de los textos, unos más o menos breves y otros de cierta extensión, que conforman aquella obra, llegaron a ser conocidos gracias a su adelantada publicación periodística, inclusive desde 1296, cuando, con toda probabilidad, Vallejo, que ya se aproximaba al marxismo, estaba aún distante de identificarse con él, y, mucho menos dispuesto a consentir sometimiento de la literatura y el arte a las directivas políticas” (De Priego LXXI).

105 “Guerra a la metafísica y a la psicología. Sólo las disciplinas sociológicas determinan el alcance y las formas esenciales del arte. Los asuntos y problemas que trata la literatura rusa corresponden estrictamente al pensamiento dialéctico de Marx [...] Ha pasado el tiempo de las escuelas y cenáculos literarios en Rusia. No queda ni akmeísmo, ni presentismo, ni futurismo, ni constructivismo. No hay más que la FUDER (Frente Único de Escritores Revolucionarios), cuyo espíritu y experimentos técnicos pueden sintetizarse en la doctrina general del *realismo heroico*” (Vallejo 2002p: 62).

106 “El Segundo Congreso Internacional de Escritores fue filmado en este cortometraje de producción española. La película se debe a la productora Film Popular de Valencia, y fue dirigida por Julio Bris [en el cual] Se puede apreciar a Vallejo mirando a la cámara durante el banquete ofrecido a los intelectuales participantes (0:45)” (Fernández Gianuzzi).

107 Es probable no resulte desventurado interpolar al contexto, a aquella enigmática mirada, o al menos tomar en consideración, un texto de Vallejo de 1929: “América Latina sabe de discursos, versos, cuentos, exhibiciones cinemáticas, con música, pastas, refrescos y humores de domingo. En nombre de América Latina se merodea en torno a las oficinas europeas de explotación de humildades infatuables de América, en busca de difusión de un folklore y una arqueología que se trae por las crines a servir aprendidos apotegmas de sociología barata. En nombre de América Latina se juega el peligroso rol diplomático de oratoria, susceptible de ser engatusado, en banquetes y aniversarios, a favor de flamantes quimeras convencionales de la política europea” (Vallejo 2002g: 522). En todo caso, no debemos olvidar en el revelado vallejano este componente de tipo finalmente ideológico, aunque concurra también en ello lo cultural e incluso hasta lo arbitrario o patafísico: “El retrato de toda persona, lo encuentra siempre en el reservado” (Vallejo 2002e: 529).

108 “Los castigos impuestos por los españoles contra los insurgentes indígenas hicieron sin querer una formidable contribución al mito de Inkarrí. Sea por intención o por casualidad, el cuerpo del Inca sufrió una fragmentación progresiva: Atahualpa fue ejecutado pero mantuvo íntegro su cuerpo; Túpac Amaru fue decapitado; y Túpac Amaru II fue decapitado, descuartizado, repartido, quemado, y esparcido” (Graziano 36).

109 “Una **partitura** es un documento manuscrito o impreso que indica cómo debe interpretarse una composición musical, mediante un lenguaje propio formado por signos musicales y llamado sistema de notación” (Wikipedia).

110 “**Catalepsia** (del griego **κατάληψις**, acción de coger, sorprender) es un trastorno

repentino en el sistema nervioso caracterizado por la pérdida momentánea de la movilidad (voluntaria e involuntaria) y de la sensibilidad del cuerpo” (Wikipedia).

111 “**Dracón de Tesalia** Δράκων (siglo VII a. C.) fue un legislador de Atenas que ocupó el cargo de *arconte epónimo*. Desde ese cargo, Dracón intentó quitarles a los nobles la facultad de juzgar arbitrariamente, mediante la recopilación y publicación de las leyes existentes. Una legislación para todos era el primer paso hacia un gobierno democrático. A Dracón se le atribuye la primera codificación de las leyes de la ciudad, hasta entonces transmitidas oralmente, hacia el año 621 a. C. El rigor del código, que contemplaba penas muy severas aún para infracciones menores, dio origen al adjetivo *draconiano*, el cual hace referencia a una ley, providencia o medida extremadamente severa” (Wikipedia).

112 Es por este motivo que, en general, la plenitud o el gozo en esta poesía se afianza en un lugar radicalmente alterno; incluso en su poemario más reciente, *Otro desenlace*, por ejemplo en el poema “36”: “este es el vacío vívido y poderoso que ningún aliento empaña // ante su áurea membrana / la especie titubea // en la sangre / está reencarnado / se extiende movedizo bajo ninguna nave // en su incandescencia inexplorable / el brillo de la mirada palidece // cuán remoto este olor / cuán infinito // este es el sobresalto / la osadía // lo que sin desear se ha deseado / la bienvenida muerte” (citado en Oquendo 2009).

113 O, en palabras de William Rowe, aunque lo de Inkarrí se presente aquí de un modo más indeterminado: “El libro [*Contra el ensimismamiento*] vuelve al territorio de la poesía de Rodolfo Hinostroza, en el que la palabra poética se encuentra atravesada por la historia, pero también por el tiempo cíclico/utópico del mito” (2005: 197).

114 En *Poemas incorregibles* la secuencia de los poemarios que lo integran va en vía inversa; es decir, *Poemas incorregibles* se abre con “Últimos poemas” y se cierra con “Soledad de la manzanilla”, conjunto de poemas que debe ser anterior a 1980 – año de *Verano inculto* –, aunque uno de ellos, “Poesía a sus paisanos”, aparezca recién en el No 14 de *Hueso húmero* de julio de 1982.

115 Probablemente se alude a la novela de Tolstoy, *Anna Karenina*: “La ira de Anna estalla al convencerse sinceramente de la “traición” de Vronski y, desesperada, marcha a la misma estación ferroviaria moscovita donde conoció a Vronski. En paralelo con el evento visto al inicio de la obra, Anna se lanza a las vías para suicidarse (Wikipedia).

116 Este ensayo de Helena Usandizaga, asimismo, brinda un sumario, aunque a nuestro criterio suficiente, del tiempo y lugar herrerianos.

117 *Húmeda piel* (2001), *Fábula del gral con castillo, dragón y princesa* (2007) y *El zoo a través del cristal* (2008).

BIBLIOGRAFÍA

Abrantes, Beбето; Franca, Belisario; Silveira, Luis Antonio; y Moreira, Mônica.

2009 “Conversas com o poeta João Cabral de Melo Neto”. *Sibila*, Año 9, n. 13, 138pp.

Añón, Valeria

2009 “Subjetividades”. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin (coord.). México: Siglo XXI. 260-265.

Appadurai, Arjun

2001 *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Trilce/ FCE.

Araníbar Salomón, María Luisa

1993 “Bestiario de Poemas Humanos”. *Tesis Bach en HH, Ling. y Lit.* PUCP.

Arguedas, José María

1975 *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada.

Abuín González, Anxo

2008 “Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos”. *Revista Signa*, n. 17, UNED, 29-56.

Barbero, Jesús Martín

2008 “De la experiencia al relato. Cartografías culturales y comunicativas de Latinoamérica”. En: Jesús Martín Barbero. Comunicación y culturas en América Latina. *Anthropos*, n. 219, 21-48.

Bateson, Gregory

2006 *Una unidad sagrada. Pasos ulteriores hacia una ecología de la mente*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Benítez Rojo, Antonio.

1989 *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover, Ediciones del Norte.

Benjamin, Walter

2004 “Pequeña historia de la fotografía”. En: *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos. 21-53.

Bettochi, Bárbara y Fatule, Raúl (edit.)

2014 *Una visión binocular. Psicoanálisis y filosofía*. Lima: PUCP Fondo Editorial.

Beyersdorff, Margot

1988 *La adoración de los Reyes Magos. Vigencia del teatro religioso español en el Perú andino*. Cusco: Bartolomé de las Casas.

Bukowsky, Charles

2002 *What Matters Most is How Well You Walk Through the Fire*. California, USA: Black Sparrow Press, 98.

Cabel, Jesús

2011 *Correspondencia completa*. César Vallejo. Valencia, España: Pre-Textos.

Cabral de Melo Neto, João

1997 “España en el corazón”. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 237-238.

Cabrera Infante, Guillermo

1974 *Vista del amanecer en el trópico*. Barcelona: Seix Barral.

Caisso, Claudia

1996 “La lengua altanera de Lezama: artesanía, areteia y hermetismo” *Remate de males*. S.P., Brasil, 16: 81-91.

Calvo, César

1981 *Las tres mitades de Ino Moxo y los brujos de la Amazonía*. Iquitos, Perú: Proceso Editores.

Clayton, Michelle

2013 “‘Animalestar’: Animal Affections in Vallejo’s Poetry”. En: Stephen M. Hart (Ed.). *Politics, Poetics, Affect. Re-visioning César Vallejo*. Cambridge: Cambridge Schollars Publishing. 117-133.

2011 *Poetry in pieces. César Vallejo and lyric modernity*. California: UCLA Press.

Colónida

1981 [1916] *Colónida* (Edición Fascimular). Lima: Petróleos del Perú.

Conil, Alberto A.

1985 *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires: Librería Huemul.

Cornejo Polar, Antonio

2003 *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeniedad socio-cultural en las literatura andinas*. Lima, Perú: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

1985 “Prólogo”. *Guido Podestá, César Vallejo: su estética teatral*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies & Literature. 9-16.

Cramsie, Hilde F.

1984 *Teatro y censura en la España franquista: Sastre, Muñiz y Ruibal*. New York: Peter Lang.

Chang-Rodríguez, Eugenio

1983 *Poética e ideología en José Carlos Mariátegui*. Madrid: Porrúa Ediciones.

Chocano, Magdalena, Rowe, William y Usandizaga, Helena

2011 “Prólogo”. En: Magdalena Chocano, William Rowe y Helena Usandizaga (eds.). *Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana. 9-20.

De Bragança, Maurício

2010 “Literatura comparada e estudos de performance. Tendências, diálogos e desafios no limiar da transdisciplinaridade”. En: *Aletria*, Brasil, v. 20, Enero-Abril, 63-75 [<http://www.coneco.uff.br/sites/default/files/institucional/681-1683-1-dr.pdf>].

De la Campa, Román

2011 “El Caribe y su apuesta teórica”. *SUR*/versión I, julio-diciembre, pp 25-52 [<http://www.redkatatay.org/sitio/talleres/glis-sant.pdf>].

De Priego, Manuel Miguel

2002 “Estudio preliminar”. En: Manuel Miguel de Priego (Ed.) *César Vallejo. Ensayos y reportajes completos*. Lima: PUCP. XI-CV.

De Szyszlo, Fernando

1999 “Gauguin: Lima como un paraíso perdido”. *Letras* (Lima), 97-

98: 47-50.

Delgado Malagón, Pedro

2016 “(N)húmeros para (des)cifrar un pambiche”. *El Caribe*, 30/01 [http://www.elcaribe.com.do/2016/01/30/humeros-para-des-cifrar-pambiche#sthash.0EOSifLR.dpuf].

Díaz Quiñonez, Arcadio

2007 “Caribe y exilio en *La isla que se repite* de Antonio Benítez Rojo”. *Orbis Tertius*, 12(13) 1-17.

Dobry, Edgardo

1999 “*Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo*”. Cuadernos hispanoamericanos, 588: 45-57.

Driskell, Charles B.

1978 César Vallejo y el “mito” del indio en un poema de Trilce. *Mester* 7: 1, 9-19 [https://escholarship.org/uc/item/99c857b3#page-2].

Echevárren, Roberto

1992 “*Barroco y neobarroco: los nuevos poetas*” en *A palabra poética na América Latina. Avaliação de uma Geração*. Horacio Costa (org.) Sao Paulo: Memorial, 143-57.

El Consueta

2011 *Las Compañías incaicas en Lima* [http://elconsueta.blogspot.com/2011_02_01_archive.html].

Espino Relucé, Gonzalo

2014 *Atuqpaqa. Memoria y tradición oral en los andes*. Lima: UNFV.

Estenssoro, Juan Carlos

2003 *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo.* Lima: IFEA/ PUCP.

2001 “El simio de Dios. Los indígenas y la iglesia frente a la evangelización del Perú, siglos XVI-XVII”, *Bull. Inst. fr. études andines* 30 (3): 455-474.

Fauzetdinova, Adel R.

2015 “Vallejo y Picasso: ‘en humanidad su arte, en arte su guerra’”. *Catedral Tomada*, v. 3, n. 5.

Fernández, Carlos y Gianuzzi, Valentino

2012 *Imagen de César Vallejo. Iconografía completa (1898-1938).* Madrid: IC Editores.

Fernández, José

1980 José Fernández, “El lenguaje aritmético en Trilce”. *Socialismo y participación*, n. 11, 245-252.

Fernández Cozman, Camilo

2015 “Los argumentos basados en el modelo y el antimodelo en la poesía de César Vallejo”. En: Gladys Flores (ed.). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre.* Lima: Cátedra Vallejo. 33-41.

Ferrari, Américo

2001 “La poesía de Vladimir Herrera: signos en la oquedad tomada”. *Hueso Húmero*, n. 38. 172-176.

1996 “Notas”. Américo Ferrari (coordinador) *César Vallejo. Obra poética.* Madrid: Colección Archivos.

Ferrero, Onorio

2011 “Significado e Implicaciones Universales de un Mito Peruano”.

Túpac Yawri: Revista andina de estudios tradicionales, n. 2, 11-28.

Fortunic Oliveira, María del Pilar

2013 *El señor del mar y el espacio sagrado prehispánico. La isla Sal Lorenzo*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

García Canclini, Néstor

2008 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

Glissant, Édouard

2006 *Tratado de Todo-Mundo*. Teresa Gallego Urrutia (ed.). Barcelona: El Cobre Editores.

2002a “Las Américas barrocas”. Resonancias.org [136]. 24/04 [<http://www.resonancias.org/content/read/238/las-americas-barrocas-por-edouard-glissant/>].

2002b Introducción a una poética de lo diverso. Luis Pérez Cano (trad.) Barcelona: El Cobre Editores [<http://www.redkatatay.org/sitio/talleres/glissant.pdf>].

Gisbert, Teresa

1999 *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*.

Granados, Pedro

2017 (E-book in progress) “Trilce/Teatro: guión, personajes y público”, “Premio Mario González” (2016) de la ABH, Brasil.

2016a “El Caribe, de Pedro Ureña Rib y Jean-Paul Duviols, hacia un ‘diccionario nocturno’”. *Blog de Pedro Granados*, 24/07.

[<http://blog.pucp.edu.pe/blog/granadospj/2016/07/24/el-caribe-de-pedro-urena-rib-y-jean-paul-duviols-hacia-un-diccionario-nocturno>]

- turno/].
- 2016b “‘Tengo un miedo terrible de ser un animal’: Animalidad, mito y polis en la poesía de César Vallejo”. En: Gladys Flores (ed.). *Vallejo 2016. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.
- 2016c “Poesía peruana en diseño”. Blog de Pedro Granados, 30/11 [http://blog.pucp.edu.pe/blog/granadospj/2016/11/30/poesia-peruana-en-diseno/].
- 2016d “El ‘trickster’ o ‘zorro’ César Vallejo: Materiales para su reconocimiento”. *Hawansuyo* (julio 25) [https://hawansuyo.com/2016/07/25/el-trickster-o-zorro-cesar-vallejo-materiales-para-su-reconocimiento-pedro-granados/].
- 2016e “Aguas móviles de la poesía peruana: De los formatos a las sensibilidades”. Blog de Pedro Granados, 08/30 [http://blog.pucp.edu.pe/blog/granadospj/2016/08/30/aguas-moviles-de-la-poesia-peruana-de-los-formatos-a-las-sensibilidades/].
- 2014 *Trilce: Húmeros para bailar*. Lima: VASINFIN.
- 2013a “*Trilce, El Pez de oro e Inkarrí*”. *Vallejo sin fronteras*, 27/ 5 [http://vallejosinfronteras.blogspot.pe/2013/03/trilce-el-pez-de-oro-e-inkarri.html].
- 2013b “César Vallejo y Luis E. Valcárcel: Un mismo derrotero indigenista”, Blog de pedro granados 01/04 [http://blog.pucp.edu.pe/blog/granadospj/2013/04/01/c-sar-vallejo-y-luis-e-valc-rcel-un-mismo-derrotero-ind-gena-miguel-pachas-almeyda/].
- 2012 “Sobre Trilce/ Pablo Neruda a Carlos Morla Lynch” *Vallejo Sin Fronteras*, 11/12. [http://vallejosinfronteras.blogspot.com.br/2012/12/sobre-trilce-pablo-neruda-carlos-morla.html].
- 2010a “Mujer fatal, compañera y madre en la poesía de César Vallejo”. En: *Vallejo sin fronteras*. Lima: Espacio/Arcadia. 11-27.

- 2010b “Paul Gauguin, camino del Gólgota”. *Blog de Pedro Granados*, 08/18 [<http://blog.pucp.edu.pe/blog/granadospj/2010/08/18/paul-gauguin-camino-del-golgota/>].
- 2010c “La mecha” [César Vallejo en Valencia: Congreso de Escritores Antifascistas (1937)]. *Blog de Pedro Granados*, 03/04 [<http://blog.pucp.edu.pe/blog/granadospj/2010/03/04/la-mecha/>].
- 2008 “8.8.8: Día de la utopía vallejana” *Blog de Pedro Granados*, 08/08 [<http://blog.pucp.edu.pe/blog/granadospj/2008/08/08/8-8-8-dia-de-la-utopia-vallejiana/#more-925>].
- 2007a “Trilce: muletilla del canto y adorno del baile de jarana”. *Lexis*, v. 31, n. 1-2, 151-164.
- 2007b “El diálogo Borges-Vallejo: Un silencio elocuente”. *Variaciones Borges*, n. 23, 183-206.
- 2004 *Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo*. Lima: PUCP Fondo Editorial.
- 2002 “La novela como responso y elegía: la distribución de lo lírico en *Fortunata y Jacinta*”, *Anales galdosianos*, Año 2002, n. 37, 103-112.
- 1994 “El mar como tema estructurante en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora”. *Lexis: Revista de Lingüística y Literatura* 18.2, 177-96.

Graziano, Frank

- 1998 “Un indigenismo sincrético: aspectos mesiánicos del mito de Inkarrí”. En: *Indigenismo hacia el fin del milenio: Homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Mabel Moraña (ed.). Pittsburgh: ILLI, Biblioteca de América. 29-38.

Gruzinski, Serge,

- 2007 El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del

Renacimiento. Barcelona: Paidós. Trad. E. Floch González [1.^a ed. en francés, 1999].

Guillén, Paul

2016 *Aguas móviles. Antología de poesía peruana 1978-2006*. Lima: Pedro de Ambiente.

Gutiérrez Estévez, Manuel

2016 “Lo mismo que padece nombre. La poesía de Vallejo y la antropología”. En: C. del Mármol, X. Roigé, J. Bestard & J. Contreras (eds.). *Compromisos etnográficos*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 185-197.

Hart, Stephen M.

2014 *César Vallejo. Una biografía literaria*. Lima: Cátedra Vallejo.

2013 “Prologue”. En: Stephen M. Hart (Ed.). *Politics, Poetics, Affect. Re-visioning César Vallejo*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing. IX-XIII.

Helbo, André

2012 *El teatro: ¿Texto o espectáculo vivo?* Buenos Aires: Galerna.

Hopkins Rodríguez, Eduardo

1993 “Análisis de La Piedra Cansada de César Vallejo”. Separata. Lima: PUCP.

Itier, César

2013 *Viracocha o el océano. Naturaleza y funciones de una divinidad inca*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Kemper Columbus, Claudette

“Dos ejemplos del pensamiento andino no-lineal: los zorros de Arguedas y la illa andina”. *Anthropologica*/15, 195-216.

Lara, Alí y Enciso Domínguez, Giazú

2013 “El Giro Afectivo”. *Athenea Digital*, 13(3), 101-119 [<http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenead/v13n3.1060>].

Larrea, Juan

2012 [1939] *España, aparta de mí este cáliz*. “Profesía de América”. Madrid: Ardora. 7-16.

Latour, Bruno

2008 *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial

Lauer, Mirko,

2012 “César Vallejo y la vanguardia en las fronteras del idioma”. *Ki-pus. Revista Andina de Letras*, 31, 1º semestre, 143-155.

Lienhard, Martin

2016 “Textos indígenas”. En: Joanne Pillsbury (ed.). *Fuentes documentales para los estudios andinos 1530-1900*, v. I. Lima: PUCP Fondo editorial. 167-195.

2011 “Indoamericanismo, afroamericanismo y mitología nacional en las artes y literature de América Latina (c.1910-1940)”. En: Magdalena Chocano, William Rowe y Helena Usandizaga (eds.). *Huellas del mito prehispánico en la literature latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana. 41-66.

2004 “La danza del otro zorro: viaje por la narrativa arguediana (entrevista con Martín Lienhard)”. En: Carlos Huamán, *Pachachaka: puente sobre el mundo: narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. México: Colegio de México. 303-316.

1990 *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última*

novela de Arguedas. Lima: Editorial Horizonte.

Lomask, Laurie

- 2014 “El lenguaje profético de Los herlados negros: un compromiso con la palabra”. En: Gladys Flores (ed.). *Vallejo 2014. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Tomo I. Lima: Cátedra Vallejo. 99-107.

López-Baralt, Mercedes

- 2011 “Viaje a la semilla: La reescritura contemporánea de las letras coloniales”. En: Chocano, Magdalena; Rowe, William; Usandizaga, Helena (eds.). Madrid: Iberoamericana. 23-39.
- 1979 “Millenarism as liminality: an interpretation of the andean myth of Inkarrí”. *Punto de Contacto/ Point of Contact*, New York. 102-122.

López Lenci, Yazmín,

- 2004 *El Cusco, paqarina moderna. Cartografía de una modernidad e identidades en los Andes peruanos (1900-1935)*. Lima: UNMSM/ CONCYTEC.

Medina, Julia

- 2010 “Retrato de un proceso profano: Rubén Darío y la agonía del poeta moderno”. En: Joffrey Browitt & Werner Mackenbach (editores). *Rubén Darío: cosmopolita arraigado*. Managua: IHN-CA-UCA. 82-103.

Menczel, Gabriella

- 2007 “El canto de la lluvia: La palabra poética de César Vallejo (Trilce LXXVII)”.

Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/

aih_16_2_251.pdf].

Mignolo, Walter

- 1999 “La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad”. *Anuario Maria-teguiano*, ix/10, 55-85.

Millones, Luis

- 2013 “Prólogo”. *El señor del mar y el espacio sagrado prehispánico. La isla Sal Lorenzo*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú. 19-21.

Montoya Iriarte, Urpi

- 2002 *Entre fronteras. Convivencia multicultural, Lima siglo XX*. Lima: CONCYTEC/ Sur.

Moraña, Mabel

- 1998 “Indigenismo y globalización”. En: *Indigenismo hacia el fin del milenio: Homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Mabel Moraña (ed.). Pittsburgh: ILLI, Biblioteca de América. 243-252 [https://www.academia.edu/29441532/_Indigenismo_y_globalizaci%C3%B3n._Indigenismo_hacia_el_fin_del_milenio].

Murra, John V.

- 1973 “Los límites y las limitaciones del ‘Archipiélago Vertical’ en los Andes”. *Congreso Chileno del Hombre Andino*, Simposio no. 2. Arica, Junio. 7p.

Neale-Silva, Eduardo

- 1975 *César Vallejo en su fase trélica*. EE.UU.: Wisconsin University Press.

Noriega Bernuy, Julio E.

2012 *Caminan los apus. Escritura andina en migración*. Lima: Pakarina/ Knox College.

Núñez, Estuardo

1996 “El ancestro peruano de Paul Gauguin”. *Alma Mater*, n. 12: 4-9.

Oquendo, Abelardo

2009 “Poesía de Magdalena Chocano”. *La República*, 22/03 [<http://larepublica.pe/columnistas/inquisiciones/poesia-de-magdalena-chocano-22-03-2009>].

Orrego, Antenor

2004 *Antenor Orrego. Modernidad y culturas americanas. Páginas escogidas*. Eugenio Chang-Rodríguez (ed.) Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Ortega, Julio

2013 *César Vallejo. La escritura del devenir*. Madrid: Taurus.

2012 “El algoritmo barroco (Literatura atlántica y crítica del lenguaje)”. *Revista Laboratorio* [http://revistalaboratorio.udp.cl/num6_2012_art1_ortega/].

2009 “El proyecto trasatlántico”. *Blog de Pedro Granados*, 13/09 [<http://blog.pucp.edu.pe/blog/granadospj/2009/09/13/el-proyecto-trasatlantico-julio-ortega/>].

Ortiz Canseco, Marta

2010 “La trayectoria de César Vallejo, cronista y poeta, en el campo cultural peruano de los años veinte”. Tesis doctoral inédita leída en la Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología Española [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/10314/52406_Ortiz_canseco_marta.pdf?sequence=1].

Padró Nieto, Bernat

2016 “Los salones parisinos de César Vallejo (1924-1926)”. *Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre*. Lima: Cátedra Vallejo, 2016. 277-290.

Panikkar, Raimon

2002 “La interpelación intercultural”. En: Graciano González R. Arnaiz (coord.) *El discurso intercultural. Prolegómenos a una filosofía intercultural*. Madrid: Biblioteca Nueva. 23-76

Paoli, Roberto

1988 “El lenguaje conceptista de César Vallejo”. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*, vol.2, núm. 456-457 (junio-julio), 945-959.

Paz, Octavio

2000 *El laberinto de La soledad. Postdata. Vuelta al laberinto de la soledad*. México: FCE.

Piglia, Ricardo

1992 “Los pensadores ventrílocuos” en Raquel Angel (ed.) *Rebeldes y domesticados. Los intelectuales frente al poder*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto.

Pinheiro, Amálio

2014 “Prólogo”. Pedro Granados, *Trilce: húmeros para bailar*. Lima. 11-12.

Podestá, Guido

1994 *Desde Lutecia. Anacronismo y modernidad en los escritos teatrales de César Vallejo*. Berkeley, CA: Latinoamericana Editores.

1985 *César Vallejo: su estética teatral*. Minneapolis: Institute for the

Study of Ideologies & Literature.

Puccinelli, Jorge (ed.)

2002 César Vallejo. *Artículos y crónicas completos*. II. Lima: PUCP.

Puñales-Alpizar, Damaris

2012 “Espectáculo y compromiso: estrategias vanguardistas en César Vallejo y Carlos Oquendo de Amat”. *Revista Teatro*, n. 24, 91-109.

Quenaya, Carlos

2010 “Vallejo según Granados: Un pañuelo extraordinariamente elocuente”. *LetrasS5* [<http://letras.s5.com/pg131010.html>].

Quispe-Agnoli, Rocío

2006 *La fe andina en la escritura: Resistencia e identidad en la obra de Guamán Poma de Ayala*. Lima: Fondo Editorial UNMSM.

Recharte, Jorge

2003 *Islas en el cielo. Conservación de ecosistemas, afirmación de la cultura y prosperidad en las montañas del Perú*. Huaraz-Perú: The Mountain Institute.

Rodrigues de Albuquerque, Gerson

2015 “Nas margens do Aquiry: leituras a traduções sobre a cidade de Rio Branco-Acre”. Organizadores: Gerson Rodrigues de Albuquerque, Miguel Nenevé y Sônia Maria Gomes Sampaio. *Literaturas e Amazônias: colonização e descolonização*. Rio Branco: Nepan Editora. 255-284.

Rodríguez-Rea, Miguel Ángel

2002 *La literatura peruana en debate: 1905-1928*. Lima: Editorial Universitaria.

Rostworowsky, María

- 1998 “Las islas del litoral peruano”. *Actas del IV Congreso Internacional de Etnohistoria*, Tomo I. Lima: PUCP Fondo editorial, 332-338.

Rowe, William

- 2013 “The Political in *Trilce*”. En: *Politics, Poetics, Affect: Re-visioning César Vallejo*. Chapter One. Stephen M. Hart (ed.) Cambridge: Scholars Publishing. 3-20.
- 2008 “Sobre las matrices culturales”. En: Jesús Martín Barbero. *Comunicación y culturas en América Latina*. *Anthropos*, n. 219, 168-172.
- 2005 “Poemas de Magdalena Chocano”. *Hueso húmero*, n. 47. 96-200.
- 1998 “De los indigenismo en el Perú: Examen de argumentos”. *Márgenes*, Año XI, n. 16. 111-120.

Rubado, Annete

- 2012 “José María Arguedas y la teoría política: reflexiones sobre la animalidad y el contacto”. *RCCL*, Año XXXVIII, n. 75, Lima-Boston, 95-112.

Sánchez, Luis Alberto

- 1981 “Prólogo”. *Colónida* (Edición Fascimular). Lima: Petróleos del Perú. 7-11.

Sánchez Garrafa, Rodolfo

- 2008 “El zorro entre los mundos”. *Tupac Yawri, revista andina de estudios tradicionales*. n. 1.

Sarriugarte, Iñigo

- 2003 “La Leyenda Negra de un Pintor Maldito: Paul Gauguin”. *Razón*

y palabra, 36 [<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n36/isarri.html>].

Serna, Angélica

2004 “Utopía intelectual”, *Identidades* (El Peruano), 21/ 6, 8.

Serrata, Médar.

2013 “Literatura, discurso y performance: Cambios de paradigma en La crítica contemporánea”. En: *Masa Crítica. Memorias del Primer Seminario Internacional de la Crítica Literaria en República Dominicana*. Santo Domingo, R.D.: Editora Nacional. 245-252.

Silva Santisteban, Ricardo

1999 “Prólogo”. *Teatro Completo I*. Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano (ed.). Lima: PUCP. XVII-XXIX.

Sloterdijk, Peter

2013 *Muerte aparente en el pensar. Sobre la filosofía y la ciencia como ejercicio*. Madrid: Siruela.

2003 “El hombre operable. Notas sobre el estado ético de la tecnología”. Fernando La Valle (Trad.). *Revista Laguna*, No 14; marzo, 9-22. [<http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20LAGUNA/14%20-%202004/01%20%28Peter%20Sloterdijk%29.pdf>].

Smith Soto, Alan

2012 [1939] *España, aparta de mí este cáliz*. Madrid: Ardora.

Sobrevilla, David

2002 “Prólogo a la primera edición” [1985]. En: Miguel Ángel Rodríguez-Rea, *La literatura peruana en debate: 1905-1928*. Lima: Editorial Universitaria. XIII-XXIII.

Sommer, Doris

2005 *Abrazos y rechazos. Cómo leer en clave menor*. México: FCE.

Spivak, Gayatri.

2003 “Historia”. En: Nara Araújo y Teresa Delgado (comp.), *Textos de teorías y crítica literarias. Del formalismo a los estudios poscoloniales*. México: UAM-Iztapalapa/ Universidad de La Habana, 659-792 [<https://pt.scribd.com/document/51333180/Gayatri-ChakravortySpivakHistoria>].

S. R. S.

1923 “La vida teatral en Lima en 1922”, *El Tiempo*. Lima, lunes 1 de enero.

Swidersky, Liliana

2006 *Antonio Machado y Fernando Pessoa: El gesto ambiguo (Sobre apócrifos y heterónimos)*. Mar del Plata, Argentina: Universidad de Mar del Plata.

Szurmuk, Mónica

2009 “Posmemoria”. En: *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Mónica Szurmuk y Robert McKee (coord.). México: Siglo XXI/Instituto Mora. 224-228.

Urbano, Enrique

1987 “Inkarrí antes y después de los antropólogos”. *Márgenes*, Año 1, n. 1, 144-154.

Usandizaga, Helena

2007 “La selva del espejo: la poesía de Vladimir Herrera”. *Sol Negro*, n. 2, octubre [http://www.geocities.ws/cuadernos_aucells/HelenaUsandizaga.htm].

Valdelomar, Abraham

2001 *Obras Completas*. Tomo IV. Ricardo Silva-Santisteban (ed.). Lima: Petróleos del Perú.

Valenzuela Martínez, Carolina.

2007 “La recuperación del legado incaico precolombino en Los Heraldos Negros de César Vallejo y en la obra pictórica de Fernando de Szyszlo”. *Crítica* [<http://critica.cl/artes-visuales/la-recuperacion-del-legado-incaico-precolombino-en-los-heraldos-negros-de-cesar-vallejo-y-en-la-obra-pictorica-de-fernando-de-szyszlo>].

Valverde, José María (ed.)

1985 *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo (1936)*. Madrid: Clásicos Castalia.

Vallejo, César

2011 *Correspondencia completa*. Jesús Cabel (ed.). Valencia: Pre-textos.

2002 *Artículos y crónicas completos*. Jorge Puccinelli (ed.). 2 vls. Lima: PUCP.

2002a “XIV. El cinema. Rusia inaugura una nueva era en la pantalla”. César Vallejo. *Ensayos y reportajes completos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 147-156.

2002b “Regla gramatical”. César Vallejo. *Ensayos y reportajes completos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 410.

2002c “El duelo entre dos literaturas”. César Vallejo. *Ensayos y reportajes completos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 431-434.

2002d “Notas sobre Contra el secreto profesional”. César Vallejo. *Ensayos y reportajes completos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 435-436.

- 2002e “Poesía Nueva”. César Vallejo. *Ensayos y reportajes completos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 515-534.
- 2002f “La vida hispanoamericana. Literatura peruana. La última generación” *Artículos y crónicas completos (I)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 49-56.
- 2002g “Los escritores jóvenes del Perú”. *Artículos y crónicas completos (I)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 79-81.
- 2002h “El crepúsculo de las águilas”. *Artículos y crónicas completos (I)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 354-357.
- 2002i “Las nuevas disciplinas”. *En: Artículos y crónicas completos (I)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 458-461.
- 2002j “Los grandes periódicos ibero-americanos”. *En: Artículos y crónicas completos (I)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 85-88.
- 2002k “América y la ‘idea de imperio’ de Franco”. *En: Artículos y crónicas completos (II)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 965-966.
- 2002l [1927] “Los escollos de siempre”. *En: Artículos y crónicas completos (I)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 495-496.
- 2002ll “Aniversario de Baudelaire”. *Artículos y crónicas completos (II)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 611-612.
- 2002m ““El crepúsculo de las águilas”. *En: Artículos y crónicas completos (I)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 356-357.
- 2002n “Mi retrato a la luz del materialismo histórico”. César Vallejo. *Ensayos y reportajes completos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 411.
- 2002o** [1937] “Una gran reunión latinoamericana”. *En: Artículos y crónicas completos (I)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

396-398.

2002p “VIII. La literatura. Una reunion de escritores bolcheviques”. César Vallejo. *Ensayos y reportajes completos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 59-64.

1999 *Teatro Completo I*. R. Silva-Santisteban y Cecilia Moreano (ed.). Lima: PUCP.

1996 César Vallejo. *Obra poética*. Américo Ferrari (coordinador) Madrid: Colección Archivos.

1968 *Obra poética completa*. Lima: Francisco Moncloa Editores.

1926 *Favorables París Poema*. No I, París, julio, p.10.

Vargas Llosa, Mario

2003 *El paraíso en la otra esquina*. Lima: Alfaguara.

Vega, José Luis

2015 “El sustrato espiritual de la poesía moderna”. En: Luis O. Brea Franco (ed.) *Memoria. Premio Internacional Pedro Henríquez Ureña 2014*. Santo Domingo, R. D.: Ministerio de Cultura. 131-137.

Wise, David

1984 “Indigenismo de izquierda y de derecha: dos planteamientos de los años 1920”, *Revista Iberoamericana* 127 (Pittsburgh).

Yanes Viacaba, Aliza

2015 “Las leyes de intercambio con el río en ‘La canción de los delfines’, de Luis Urteaga Cabrera”. Organizadores: Gerson Rodrigues de Albuquerque, Miguel Nenevé y Sônia Maria Gomes Sampaio. *Literaturas e Amazônias: colonização e descolonização*. Rio Branco: Nepan Editora. 111-127.

Yannakakis, Paloma

2013 “Vallejo’s poetics of vitality”. En: Stephen M. Hart (Ed.). *Politics, Poetics, |Affect. Re-visioning César Vallejo*. Cambridge: Cambridge Schollars Publishing. 101-115.

Zevallos Aguilar, Ulises J.

2000 “Hacia una topografía del archipiélago cultural andino”. *Socialismo y Participación*, n. 87, 101-110.

Zilio, Giovanni M.

2002 *Estilo y poesía en César Vallejo*. Lima: Editorial Universitaria/ Horizonte.

Fonte: Gill Sans MT - 12/16
Formato: PDF

