

Vallejo sin fronteras

Pedro Granados

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

ARTÍCULOS

- 2010 “Mujer, fatal, compañera y madre en la poesía de César Vallejo”.
- 2008 “El *Taller Literario César Vallejo* en la República Dominicana”. pp. 123-136 IN: Berroa, Rei (ed.); *Aproximaciones a la literatura dominicana, 1981-2008*. Santo Domingo, Dominican Republic: Banco Central de la República Dominicana; 2008. 338 pp. (book article)
- 2007 “*Trilce*: muletilla del canto y adorno del baile de jarana”. *Lexis*, October. And [www.ucm.es/info/especulo/numero36/ - 23k -]
- 2007 “El diálogo Borges-Vallejo: un silencio elocuente”. *Variaciones Borges*, No 23. Abril. 183-205.
- 2006 “Compromiso y magia en la poesía de agitación política: El caso de Roque Dalton (y César Vallejo)”. V Congreso Internacional de Literatura Hispánica. Lima, March 8-10.

NOTAS, RESEÑAS Y CRÓNICAS

- 2010 “Hitos y metamorfosis del deseo en la poesía de César Vallejo”.
VALLEJO SIN FRONTERAS
[<http://vallejosinfronteras.blogspot.com/2010/06/hitos-y-metamorfosis-del-deseo1-en-la.html>]
- 2008 “*Trilce* y Georgette”. Blog de Pedro Granados
[<http://blog.pucp.edu.pe/item/40741>]
- 2008 STUMBLING BETWEEN SEVERAL ENEMIES? (Reseña a libro de Stephen Hart, *Stumbling between 46 stars*) Blog de Pedro Granados
[<http://blog.pucp.edu.pe/item/20436>]
- 2005 “César Vallejo y su pensamiento cuantitativo”. Escritores y poetas en español. www.letras.s5.com
- 2005 “Crónica de Santiago de Chuco. César Vallejo: al filo del reglamento”.
[<http://www.omni-bus.com/n2/chuco.html>]

PRESENTACIÓN

“Vallejo sin fronteras” alude, en estos textos posteriores a mi tesis de doctorado para Boston University --*Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo* (Lima: Fondo editorial PUCP, 2004), precisamente a explicitar y enfatizar aquella radical condición de la obra lírica del peruano. El presente volumen lo constituyen nueve ensayos (entre artículos, reseñas y una crónica), escritos durante los últimos cinco años, cuyo repaso de los títulos resulta de por sí ilustrativo. De este modo, y atendiendo la secuencia, hayamos los poemas de Vallejo ventilados desde su dimensión femenina: la inherente al propio yo poético y, simultáneamente, la vinculada a la mujer como tema o referente; dimensión femenina de la que, asimismo, se intenta explicar su proceso de construcción o articulación semántica desde *Los heraldos negros hasta* “España, aparta de mí este cáliz”.

Respecto a “El *Taller Literario César Vallejo* en la República Dominicana”, este artículo tiene que ver con la recepción del autor de *Trilce* en contextos tan poco estudiados como las Antillas; y, en este caso particular, la ciudad de Santo Domingo durante la década del 80. Taller que, además, y sin exagerar un ápice, hizo posible la experimentación y el posterior desarrollo de una propuesta poética plenamente moderna (ahora mismo postmoderna) como es el caso de la destacada --y hoy por hoy en pleno auge-- poesía dominicana.

Luego, sigue un ensayo que intenta leer *Trilce* desde la clave de la 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 --y César Vallejo acaso como un curioso provinciano o un polizón sin barrio--

celebraban la vida con aquel ritmo de raíz afro-peruana. Obvio, es un intento de encarnar aquel poemario de 1922 y rescatar --incluso el debatido significado de su título-- de la mitología internacional, con empaque académico, desde donde usualmente se lo lee; como del cerrado coto andino o abalorio de anécdotas que, igualmente, sólo por inercia mental permitimos continúe aquel libro maniatado.

Por otro lado, “El diálogo Borges-Vallejo: un silencio elocuente” (ensayo publicado en *Variaciones Borges*) contribuye, tal como leemos en un portal de la Web:

“a la comprensión de dos sensibilidades poéticas altamente incompatibles y aparentemente disociadas que la crítica suele ubicar en estancos separados pese a formar parte de un mismo momento literario [...] Como es bien sabido, las trayectorias de ambos siguen caminos divergentes dentro de la renovación poética de vanguardia; sin embargo, en la obra de uno y otro pueden detectarse ecos de un diálogo indirecto y polémico. En este ensayo se ofrecen algunos vestigios que apoyan tal conjetura, pero sobre todo se busca profundizar en aspectos definitorios de ambas poéticas y delinear correspondencias entrañables entre una y otra” [http://www.connotas.uson.mx/vol8/resumenes_ingles.htm]

Por lo tanto, el lema “Vallejo sin fronteras” se corrobora nuevamente en tanto, esta vez, construye un diálogo intelectual aparentemente imposible; e ilustra, adicionalmente, un gesto fundamental en el ámbito de hacer más productiva --vía el conocimiento mutuo y la tolerancia-- la convivencia (en este caso poética) entre nuestras sociedades y culturas.

Culminando el apartado “Artículos”, nos encontramos con un texto que pone de relieve la radicalidad y, simultáneamente, la complejidad del compromiso político de un autor como el salvadoreño Roque Dalton. Poeta, este último, que se consideraba él mismo como miembro integrante de la “Familia Vallejo” (frente a la “Familia Neruda”),

entre sus colegas escritores, y en cuya obra comprobamos precisamente aquello: sus afinidades artísticas, filosóficas e ideológicas con la poesía del peruano.

En lo concerniente a las “Notas, reseñas y crónicas”, aunque en este formato “menor”, también ventilan aspectos poco transitados por la crítica vallejana y, en general, se vinculan a lo estudiado asimismo en los artículos. De este modo, el tema de Georgette Philippart es tratado tanto en relación al libro de Miguel Pachas (*Georgette Vallejo, al fin de la batalla*) como en lo relativo al volumen de Stephen Hart (*Stumbling between 46 stars*), en particular, al video adjunto a este libro que recrea las relaciones entre ambos esposos y, concretamente, especula sobre el rol más bien siniestro de Georgette en el destino de los desaparecidos manuscritos de Vallejo. En general, respecto al papel de la célebre viuda en la vida literaria de su esposo, en estas reseñas se matizan o problematizan automáticas adhesiones o detracciones. Georgette Philippart, no sabemos si fue realmente la celosa guardiana de los poemas póstumos de su esposo; pero sí, con seguridad, la primera que creó --en cuanto lectora-- un tipo de Vallejo. Aquel del perfil político o comprometido, en desmedro de uno anterior a ella: el yo poético de *Los heraldos negros* y *Trilce*.

Los textos restantes, una reseña y aquél titulado “Crónica de Santiago de Chuco. César Vallejo: al filo del reglamento”, no hacen sino reiterar y continuar ilustrando aquella vocación por la complejidad, simultaneidad y alcance sin fronteras que percibimos en la poesía vallejana. Ejemplo sin par, creemos, de obra abierta y en diálogo constante con lo que somos, con lo que podemos llegar a ser.

ARTÍCULOS

Mujer fatal, compañera y madre en la poesía de César Vallejo

Sumilla:

En lo fundamental, este trabajo pretende mostrar los matices y alcances de la alteridad femenina vallejana. Es decir, cómo el tema de la mujer, presente desde un inicio en la poesía de César Vallejo, nos permite hurgar --creemos que muy productivamente-- en la poética e ideología de este complejo autor. Alteridad, aquella, en tanto motivo en esta poesía y, además, auto-auscultación sistemática por parte del yo poético. En síntesis, distintos y sucesivos hitos de lo femenino que, de modo simultáneo, caracterizan o definen cada una de las etapas poéticas de este autor: desde *Los heraldos negros*, y pasando por *Trilce*, hasta los poemas póstumos, en particular, “España, aparta de mí este cáliz”.

Palabras claves: Poesía de César Vallejo, poesía y psicoanálisis, estudios de género, dualismo andino.

Abstract: Basically this study wants to show the hues and extensions of Vallejian feminist alterity. That is to say how women subject, present from the beginnings at the César Vallejo’s poetry, allows us to productively poke through the poetic and ideology of this complex author. This alterity like a motif in this poetry and systematic auto auscultation by the poetic I. In summary, different and successive milestones of feminine that simultaneously characterized or defined each of the poetic phases of this author: from the “*Los heraldos negros*, crossing by “*Trilce*”, until the posthumous poems specially “*España, aparta de mí este cáliz*”

Keywords: César Vallejo's poetry, poetry and psychoanalysis, gender studies, Andean dualism.

La mujer fatal de *Los heraldos negros* (HN)

Los heraldos negros (1918) sería un poemario que ilustra una crisis edípica¹ (represión primaria) y donde la adquisición del lenguaje es, al mismo tiempo, la expresión de una lengua subconsciente presente ya en este último poemario, pero que será incluso más patente en *Trilce*; en este sentido, ambos libros aparecen ligados por un lenguaje subconsciente. Lo “consciente”, lo asumido en HN del “lenguaje y la tradición” (Darío, Herrera y Reissing o Lugones) constituiría, si no lo superficial o mecánico, sí lo menos comprometido con la apetencia honda --y reprimida-- de la unidad con la madre. Por lo tanto, respecto a nuestro trabajo sobre esta etapa de la poesía vallejana, es preciso deslindar lo literario --la “mujer fatal” típica del Modernismo y ubicua en su libro de 1918-- de las solidaridades del yo poético con la mujer, o específicamente con la amada, que es ya un elaboración más privativa por parte del autor peruano. De este modo, aunque no pretendemos ser exhaustivos con esta taxonomía, habría como dos grupos de poemas al interior de HN entre aquellos que hacen una alusión --más o menos explícita-- a las coordenadas sobre lo femenino apuntadas arriba y que, como observaremos a continuación, se distribuyen a todo lo largo del poemario²: “Comunión”, “Nervazón de angustia”, “Avestruz” (Plafones ágiles); “El poeta a su amada”, “La copa negra”, “Yeso” (De la tierra); “Aldeana”, “Idilio muerto” (Nostalgias imperiales); “Desnudo en barro”, “Capitulación”, “Amor

¹ “La crisis edípica representa la entrada [desde el Orden Imaginario] en el Orden Simbólico. Esta entrada también está vinculada a la adquisición del lenguaje. En la crisis edípica, el padre rompe la unidad dual de madre e hijo, y le prohíbe al niño volver a tener acceso a la madre y al cuerpo de la madre. El falo, que representa la Ley del Padre (o la amenaza de castración) viene a significar, pues, separación y pérdida para el niño [...] Esta primera represión es lo que Lacan llama represión primaria, y es precisamente la que inaugura el subconsciente. En lo imaginario, no hay represión precisamente porque no hay carencia” (Moi 109)

² Con excepción, del poema liminar (“Los heraldos negros”), acaso Buzos (pensamos en “La araña”) y, significativamente, Canciones del hogar (centrados, explícitamente, en la familia de Vallejo).

prohibido”, “Para el alma imposible de mi amada”, “Lluvia” y “Amor” (Truenos). Es decir, entre estos catorce poemas de HN, habrá algunos más ligados al tema de la mujer fálica (seductora y peligrosa; ligada al pecado y la condenación eterna) y otros, más bien, a la auscultación de lo femenino por parte del propio yo poético; auscultación que, en las antípodas del tópico modernista, provoca en aquél solidaridad o algo semejante a una identificación con la amada.

A modo de paradigma de la primera actitud tenemos ejemplos tan elocuentes como “La copa negra”³ o “Desnudo en barro”⁴; aunque a veces no se trata de poemas

³ LA COPA NEGRA

LA NOCHE ES una copa de mal. Un silbo agudo
del guardia la atraviesa, cual vibrante alfiler.
Oye, tú, mujerzuela, ¿cómo, si ya te fuiste,
la onda aún es negra y me hace aún arder?

La Tierra tiene bordes de féretro en la sombra.
Oye, tú, mujerzuela, no vayas a volver.

A carne nada, nada
en la copa de sombra que me hace aún doler;
mi carne nada en ella,
como en un pantanoso corazón de mujer.

Ascua astral... He sentido
secos roces de arcilla
sobre mi loto diáfano caer.
Ah, mujer! Por ti existe
la carne hecha de instinto. Ah mujer!

Por eso ¡oh, negro cáliz! aun cuando ya te fuiste,
me ahogo con el polvo;
y piafan en mis carnes más ganas de beber!

⁴ DESNUDO EN BARRO

COMO HORRIBLES BATRACIOS a la atmósfera,
suben visajes lúgubres al labio.
Por el Sahara azul de la Substancia
camina un verso gris, un dromedario.

completos, sino de determinados versos desperdigados por todo el libro. A este ícono de la fatalidad se opone, obvio, una mujer del bien, de la virtud o del buen amor⁵, como en los versos dedicados la “andina y dulce Rita” del famoso poema “Idilio muerto” o,

Fosforece un mohín de sueños crueles.
Y el ciego que murió lleno de voces
de nieve. Y madrugar, poeta, nómada,
al crudísimo día de ser hombre.

Las Horas van febriles, y en los ángulos
abortan rubios siglos de ventura.
¡Quién tira tanto el hilo: quién descuelga
sin piedad nuestros nervios,
cordeles ya gastados, a la tumba!

Amor! Y tú también. Pedradas negras
se engendran en tu máscara y la rompen.
¡La tumba es todavía
un sexo de mujer que atrae al hombre!

⁵ Dialéctica semejante la encontramos literalmente retratada en “**Comunión**”:

Linda Regia! Tus venas son fermentos
de mi noser antiguo y del champaña
negro de mi vivir!

Tu cabello es la ignota raicilla
del árbol de mi vid.
Tu cabello es la hilacha de una mitra
de ensueño que perdí!

Tu cuerpo es la espumante escaramuza
de un rosado Jordán;
y ondea, como un látigo beatífico
que humillara a la víbora del mal!

Tus brazos dan la sed de lo infinito,
con sus castas hespérides de luz,
cual dos blancos caminos redentores,
dos arranques murientes de una cruz.
Y están plasmados en la sangre invicta
de mi imposible azul!

Tus pies son dos heráldicas alondras
que eternamente llegan de mi ayer!
Linda Regia! Tus pies son las dos lágrimas
que al bajar del Espíritu ahogué,
un Domingo de Ramos que entré al Mundo,
ya lejos para siempre de Belén!

aunque algo más patéticamente, al titulado “Para el alma imposible de mi amada”. Sobre el segundo paradigma, aquel de la identificación del yo poético con lo femenino, es muy elocuente el poema “Yeso”, que pasamos enseguida a citar y comentar brevemente:

Yeso

Silencio. Aquí se ha hecho ya de noche,
ya tras del cementerio se fue el sol;
aquí se está llorando a mil pupilas:
no vuelvas; ya murió mi corazón.

5 Silencio. Aquí ya todo está vestido
de dolor riguroso; y arde apenas,
como un mal kerosene, esta pasión.

Primavera vendrá. Cantarás «Eva»
desde un minuto horizontal, desde un
10 hornillo en que arderán los nardos de Eros.
¡Forja allí tu perdón para el poeta,
que ha de dolerme aún,
como clavo que cierra un ataúd!

Mas... una noche de lirismo, tu
15 buen seno, tu mar rojo
se azotará con olas de quince años,
al ver lejos, aviado con recuerdos

mi corsario bajel, mi ingratitud.
Después, tu manzanar, tu labio dándose,
20 y que se aja por mí por la vez última,
y que muere sangriento de amar mucho,
como un croquis pagano de Jesús.

¡Amada! Y cantarás;
y ha de vibrar el femenino en mi alma,
25 como en una enlutada catedral.

Poema perteneciente al apartado “De la tierra” en HN que, visto con detenimiento, no sólo ilustraría la coordenada identificatoria entre el yo poético y la amada sino que, a su modo, podría constituir una suerte de síntesis respecto a lo que sobre el tema de la “mujer fatal” (o del “amado fatal” en este caso) vamos intentando hasta aquí mostrar. De este modo, en “Yeso”, al llanto, extinción de la pasión y muerte simbólica del yo poético de la primera estrofa sucede, en la segunda, su opuesto; pero que tiene como protagonistas no a ambos amantes, sino básicamente a la imagen exultante de “Eva”. Sin embargo, a la llegada de la primavera y la soberanía de esta “Eva” de quince años sucede, en la tercera estrofa, la melancolía y acaso también el rencor de la misma por aquel ingrato que de tanto amarla llegó a hacer de ella --en audaz metáfora-- “un croquis pagano de Jesús”. Obvio, la última estrofa (versos 23 a 25) es la de identificación y solidaridad con la amada (“Y cantarás;/ y ha de vibrar el femenino en mi alma,/ como en una enlutada catedral”)⁶. Actitud que luego veremos,

⁶ Lo cual cobra particular relieve si es que, por ejemplo siguiendo a Kristeva, ahondamos más en este tipo de duelo femenino: “La pérdida del objeto erótico (infidelidad o abandono del amante o del marido, divorcio, etc.) es sentida por una mujer como un ataque contra su genitalidad y equivale, desde este punto

sacudidos los lastres de tortura psicológica y sentimientos de culpa⁷, pasará y será muy importante en *Trilce* (1922).

Grosso modo, dicha actitud de solidaridad o identificación por parte de Vallejo obedecería no sólo al superyó o los escrúpulos morales y éticos de éste o, dicho con más exactitud, del yo poético en HN⁸. Sino también, en un gesto cultural propio de la época, a una postura que se vincularía a la crisis que, junto al concepto de la “muerte de Dios” [Nietzsche], repercutió también en el canon de lo masculino: “Michael Foucault afirma que, si Dios ha muerto --se entiende, el Dios de las religiones institucionales-- también el hombre, o la noción derivada de la Teología y el derecho natural, ha muerto” (Echavarren 51). Explicaciones, ambas, a la que deberíamos añadir muy probablemente la del dualismo andino; es decir, y aunque no existe todavía un estudio pormenorizado sobre este tema, la solidaridad de género en Vallejo reposaría también sobre un gesto cultural propio del ande peruano o pan andino donde a todo orden de cosas masculina corresponde, necesariamente, su contraparte femenina, y viceversa. En todo caso, y de modo muy sugestivo, todo este sesgo de la poesía vallejiiana anima, por ejemplo a Alan Smith Soto⁹, a calificar al autor peruano como “nuestro hermafrodita universal” (conversación privada).

de vista, a una castración [...] Una mujer no tiene pene que perder, pero toda ella --cuerpo y sobre todo alma-- se siente perdida bajo la amenaza de castración” (74).

⁷ Culpa que comprometerá, obviamente, la sensualidad y el erotismo; al extremo de obligar al yo poético a sublimar aquello en la infancia y en la muerte: “Y ya no habrá reproches en tus ojos benditos;/ ni volveré a ofenderte. Y en una sepultura/ los dos nos dormiremos como dos hermanitos” (“El poeta a su amada”).

⁸ “una crítica literaria que quisiera hacer un uso legítimo del psicoanálisis debería renunciar a los conocimientos biográficos para atenerse simplemente al texto [...] Atenerse sólo al texto --desde el punto de vista analítico-- supone no abandonar ya el lenguaje, interrogar a sus figuras, descifrar sus símbolos. La verdad de la crítica no se define ya por la concordancia de lo imaginario con una realidad exterior – los hechos de una biografía-- , sino por la concordancia de lo imaginario consigo mismo” (Belaval 27)

⁹ Debemos a este autor un acercamiento sumamente lúcido e inspirado sobre estos aspectos de la poesía del autor peruano: “La palabra genital de Trilce XII, de César Vallejo”. [<http://academiaperuanadelalengua.org/academia/boletin/43/smith/trilce>]

La compañera de Trilce

A riesgo de salirnos de la ortodoxia metodológica de una crítica psicoanalítica (en términos de Belaval más arriba) creemos que la segunda estadía de César Vallejo, por algo más de cinco años en Lima¹⁰, fue factor fundamental de la desinhibición, mengua del sentimiento de culpa por la amada y franco y correspondido erotismo que encontramos por doquier en Trilce¹¹. Según Américo Ferrari: “aquellos años, entre 1918 y 1922, son cruciales en la vida del poeta y en la evolución de su creación poética [...] están marcados por dos ausencias: la de la madre [fallecida en 1918] y, ya entrado el año 1919, la de Otilia que, por lo demás, en algunos poemas parece aglomerarse con otras ausentes, Mirtho y la otra Otilia de Santiago, e incluso quizás con la persona de otra muerta, María Rosa Sandoval, a quien Vallejo ya había aludido en ‘Los dados eternos’ [HN]” (161). Y sumado a ello, agregaríamos nosotros, es crucial también la bohemia ya que, tal como refiere Juan Espejo Asturizaga, nuestro poeta: “No pudo, pues, escapar a ese snobismo importado que, en aquellos días, imperó entre escritores y periodistas” (Granados 2007: 152); la bohemia, pues, como una de las claves o, sino, la clave de Trilce como una poesía, en todo sentido, más desinhibida y menos “literaria” que su poemario anterior: “En este sentido, su primer libro *Los heraldos negros* (1918),

¹⁰ “el biógrafo [Juan Espejo Asturizaga] da por sentado que *Trilce* no se escribió en la cárcel de Trujillo -- máximo se corrigieron algunos textos aquí-- y sí, más bien, abrumadoramente antes en Lima: desde 1918 (3 poemas), todo 1919 (48 poemas) y durante el verano de 1920 (4 poemas). Es decir, algo más de las dos terceras partes de *Trilce* (77 poemas) ya estuvieron escritas antes de los aciagos sucesos de Santiago de Chuco, la fuga, la experiencia carcelaria (6 de noviembre de 1920 al 26 de febrero de 1921) y postcarcelaria del poeta; período durante el cual se habrían escrito, siguiendo siempre a aquel privilegiado testigo, apenas 22 poemas. (Granados 2007: 151-152)

¹¹ Sirva de ejemplo el mismo artículo reciente de Alan Smith Soto (2007), antes citado; o los ya clásicos de Tace Hedrick (1994 “Y hembra es el alma mía: Stumbling Over the Female Body in César Vallejo’s *Trilce*” *The Latin American Literary Review* 22.43, January-June, 51-66) o de Jorge Guzmán (1990 “Sexo y poesía: Trilce XXXVI”. *Revista Chilena de Literatura*, 35, 81-96), entre muchos otros. Recordando, eso sí, que dicha dialéctica (masculino-femenino) en la poesía de Vallejo ha sido abordada hasta ahora, en general, desde el marco de un psicoanálisis demasiado esquemático y ortodoxo (Max Silva Tuesta); ubicada dentro de una mitología sudamericana o internacional (Jorge Guzmán y Lida Aronne Amestoy), pero sin acertar a percibir la etapas que vamos intentando aquí describir; o más o menos bien empacada para intentar justificarla y promocionarla dentro del marco de los Queer Studies de la academia norteamericana (Susana Reisz) (Granados 2004: 20).

sería [...] más canónicamente literario, mientras *Trilce*, por el contrario, sería un poemario arraigado a un contexto popular, real y oral” (Granados 2007: 158).

Ahora, en cuanto a los hitos de estos nuevos códigos de relación del yo poético con lo femenino, hemos escogido los poemas “IX”¹², “XIII”¹³ y “XXXVII”¹⁴. El

¹² VUSCO VOLVVVER DE golpe el golpe.
Sus dos hojas anchas, su válvula
que se abre en succulenta recepción
de multiplicando a multiplicador,
su condición excelente para el placer,
todo avía verdad.

Busco volvver de golpe el golpe.
A su halago, enveto bolivarianas fragosidades
a treintidós cables y sus múltiples,
se arrequintan pelo por pelo
soberanos belfos, los dos tomos de la Obra,
y no vivo entonces ausencia,
ni al tacto.

Fallo bolver de golpe el golpe.
No ensillaremos jamás el toroso Vaveo
de egoísmo y de aquel ludir mortal
de sábana,
desque la mujer esta
¡cuánto pesa de general!

Y hembra es el alma de la ausente.
Y hembra es el alma mía.

¹³

PIENSO EN TU sexo.
Simplificado el corazón, pienso en tu sexo,
ante el hijar maduro del día.
Palpo el botón de dicha, está en sazón.
Y muere un sentimiento antiguo
degenerado en seso.

Pienso en tu sexo, surco más prolífico
y armonioso que el vientre de la Sombra,
aunque la Muerte concibe y pare
de Dios mismo.
Oh Conciencia,
pienso, sí, en el bruto libre
que goza donde quiere, donde puede.

Oh, escándalo de miel de los crepúsculos.
Oh estruendo mudo.

Odumodneurtse!

primero de estos, aquellos sus dos últimos versos en palíndromo (“Y hembra es el alma de la ausente./ Y hembra es el alma mía.”) en el contexto tan cargadamente sexual del poema, nos recuerdan a “Yeso” de HN. Pero no es ahora un arrepentimiento o un duelo --común a la amada y al yo poético-- los que se enfatizan; sino la afirmación gozosa, lúcida y mutuamente incluyente de las alteridades compartidas, metamorfoseadas, al ser impelidas por el placer y el amor. En este sentido, sobre identificaciones puntuales o efímeras, nos parece oportuno citar al poeta uruguayo Alfredo Fressia: “No creo que deba hablarse de cultura en términos de identidad gay o lesbica o *queer*. Me parece un error de procedimiento el intentar describir identidades. Es adecuado en cambio hablar de identificaciones momentáneas o durables en tanto guían una acción, un ciclo o cadena de decisiones orientadas” (38-39). En general, esta observación de Fressia nos parece de lo más adecuada para intentar describir lo que sobre identidades pasa en la poesía de César Vallejo; no sólo en lo que respecta a cada uno de los poemarios o etapas poéticas en específico, sino al modo como se ventila este fenómeno en el proceso de su poesía en general. Es decir, el oxímoron --la dinámica y mutabilidad de las imágenes de

¹⁴ HE CONOCIDO A una pobre muchacha
a quien conduje hasta la escena.
La madre, sus hermanas qué amables y también
aquel su infortunado “tú no vas a volver”.

Como en cierto negocio me iba admirablemente,
me rodeaban de un aire de dinasta florido.
La novia se volvía agua,
y cuán bien me solía llorar
su amor mal aprendido.

Me gustaba su tímida marinera
de humildes aderezos al dar las vueltas,
y cómo su pañuelo trazaba puntos,
tildes, a la melografía de su bailar de juncia.

Y cuando ambos burlamos al párroco,
quebróse mi negocio y el suyo
y la esfera barrida.

la poesía de Vallejo-- no se reprimen a la hora de abordar, para ser más expresivas y eficaces como arte, también el género o la identidad sexual.

Respecto a nuestro segundo ejemplo, creemos que ya ha sido magníficamente analizado por Alan Smith Soto y a su artículo nos remitimos: “Trilce XIII manifiesta un lenguaje erótico que invoca a la vez el cuerpo físico y el alcance simbólico del mismo. En la tradición erótica de la poesía mística y el renacimiento neoplatónico y pitagórico, Vallejo convierte su voz nueva en tema de su propio decir [Sumilla]”. En particular, en este trabajo nos parece fascinante la lectura de “!Odumodneurtse!” (el famoso verso final, “estruendo mudo”, de Trilce XIII) como onomatopeya sexual (cunnilingus)¹⁵ y, simultáneamente (hecho obliterado por Tace Hedrick), balbuceo místico --ante el cuerpo de la amada-- en la línea de aquel “no sé qué *que* queda” de la poesía San Juan de la Cruz.

Por último, respecto a Trilce XXXVII, también en parte ya lo hemos desarrollado en nuestro artículo, “*Trilce*: muletilla del canto y adorno del baile de jarana”, donde decíamos:

“nos percatamos que --ya que se trata de un “negocio”-- ninguno de los grupos interesados consiguió su objetivo; ni el de la novia junto con su familia, ni el que instituye de por sí el propio yo poético. No olvidemos que ella es, ante todo, huidiza o calculada inasible “agua” (v. 7) en consonancia a “su amor mal aprendido” (v. 9) [...]Y donde el “pañuelo” de ella actuaría, en otro recurso de la

¹⁵ En realidad, tal como precisa el mismo Alan Smith Soto en su artículo, esta relación especular entre el sexo femenino y la boca del poeta ya había sido observada antes por Tace Hedrick: “The poetic persona laces or braids the hair of these lips with the trirthy two ‘cables’ of his teeth, speaking his poetry literally up against the woman’s sex. The play her is on the formation an issuance of the voice. It is from the lips than the voice comes forth; the two lips figured first in the poeam are animal, slobbering, female genital which themselves do not speak, but which prefigure in their mute physicality the stuttering, material nature of the poetic voice as Vallejo obsessively present it” (Smith 114). Poetización sexual por parte de César Vallejo que, asimismo, a nivel intertextual podría estar conectada directamente con un soneto de Rubén Darío; nos referimos al que empieza “Por un momento, Oh Cisne, juntaré mis anhelos...”, en el que, según Alberto Acereda: “Darío describe con elegancia un *cunnilingus* [“Por un instante, Oh Cisne, en la obscura alameda/ sorberé entre dos labios lo que el Pudor me veda,/ y dejaré mordidos Escrúpulos y Celos”]” (1997).

misma estratagema pro matrimonial, como ícono erótico, señuelo o promesa de placer: “trazaba puntos/ tildes”, enfatiza Trilce XXXVII, aunque sobre una “melografía de su bailar de juncia”(v. 13); en otras palabras, “bailar” semejante al de un vegetal (“juncia”), quizá esbelto, pero carente de sangre o de auténtica entrega al baile. En este último sentido, y siempre desde la perspectiva del yo poético, también esta marinera entonces --tal como el amor de aquella “pobre muchacha” (v. 1)-- estaría aquí deficientemente aprendida. Pero que se aprendió después, no cabe duda, y esto lo prueba la elocuencia del verso 14: “Y cuando ambos burlamos al párroco”. Por lo tanto, no se cristalizó el matrimonio (ante la Ley o la autoridad), pero finalmente si se consumó el deseo entre ambos. Lo que a su vez ilumina el posible sentido del: “tú no vas a volver” (v. 4), de la novia, como alusión a algo conquistado pero que no se iría a reiterar y, por lo tanto, como anuncio o anticipo de una separación inevitable” (Granados 2007: 160-161).

Qué lejano este yo poético de aquél ingenuo y patético de HN. Por no decir que este último aparece ahora, al menos ante el amor y sus instituciones, como alguien capaz de observar a distancia en un terreno antes alienante o pantanoso; es decir, alguien especulativo y, acaso, no menos taimado.

La madre de “España, aparta de mí este cáliz”

Niños del mundo

si cae España --digo, es un decir--

si cae

del cielo abajo su antebrazo que asen,

5 en cabestro, dos lágrimas terrestres;
niños, ¡qué edad la de las sienes cóncavas!
¡qué temprano en el sol lo que os decía!
¡qué pronto en vuestro pecho el ruido anciano!
¡qué viejo vuestro 2 en el cuaderno!

10 ¡Niños del mundo, está
la madre España con su vientre a cuestas;
está nuestra madre con sus férulas,
está madre y maestra,
cruz y madera, porque os dio altura,

15 vértigo y división y suma, niños;
está con ella, padres procesales!
¡Si cae --digo, es un decir-- si cae
España, de la tierra para abajo,
Niños, ¡cómo vais a cesar de crecer!

20 ¡cómo va a castigar el año al mes!
¡cómo van a quedarse en diez los dientes,
en palote el diptongo, la medalla en llanto!
¡Cómo va el corderillo a continuar
atado por la pata al gran tintero!

25 ¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto
hasta la letra en que nació la pena!
Niños,
hijos de los guerreros, entre tanto,
bajad la voz, que España está ahora mismo repartiendo

30 la energía entre el reino animal,
las florecillas, los cometas y los hombres.
¡Bajad la voz, que está
con su rigor, que es grande, sin saber
qué hacer, y está en su mano

35 la calavera hablando y habla y habla,
la calavera, aquélla de la trenza,
la calavera, aquélla de la vida!
¡Bajad la voz, os digo;
bajad la voz, el canto de las sílabas, el llanto

40 de la materia y el rumor menor de las pirámides, y aún
el de las sienas que andan con dos piedras!
¡Bajad el aliento, y si
el antebrazo baja,
si las férulas suenan, si es de noche,

45 si el cielo cabe en dos limbos terrestres,
si hay ruido en el sonido de las puertas,
si tardo,
si no veis a nadie, si os asustan
los lápices sin punta, si la madre

50 España cae --digo, es un decir--
salid, niños del mundo; id a buscarla!...

En “[Niños,] **si tardo,**/ si no veis a nadie, si os asustan/ los lápices sin punta”
(vv. 47-49) nos hallamos, entre los otros locutores de este poema polifónico (el

predicador, padre, el maestro, etc.), ante una tesitura maternal del discurso del yo poético, sutil y muy bien entramada, entre las otras anáforas condicionales de esta última parte del poema que, en principio, parecieran referirse solo a la posible ausencia de la “madre España”. Sin embargo, tesitura maternal que aquí expresa también la misma condición femenina del yo poético; acontecimiento (“[Niños,] si tardo”) que implica ausencia momentánea o promesa de retorno de la madre, tanto y más oportuno, en cuanto contrasta con la atmósfera amenazante que se cierne precisamente sobre aquellos niños en el poema (vv. 42-48). Frente al falo arbitrario, entonces, que en general parecería representar el Génesis del Padre (cristiano) --que no funciona o es ya obsoleto ante las circunstancias tan tristes de la Guerra Civil Española--, este poema postula visionaria y utópicamente la vagina de la “madre” --que acogerá, para un mundo futuro y mejor, a los hijos de los combatientes de ambos bandos-- y, en ello justamente, el yo poético hallará en esta función su auto definición más cabal o plena.

A modo de conclusión, podríamos decir que el intento de Vallejo --el de toda su obra-- sería el de socializar un acceso o reconciliación con la Ley del Padre, aunque a través del cuerpo de la madre; es decir, de lo Imaginario. No sería, por lo tanto, sólo un nuevo cuestionar u oponerse al Orden Simbólico y tratar de superar de este modo la crisis edípica o represión primaria que, como recordamos, encontrábamos ya en HN; sino encarnar a aquél en la mujer. Paradoja que sin duda ilustra un vasto o radical intento de inclusión. En síntesis: intentar fecundar lo Simbólico desde lo Imaginario; preñar al Padre con el falo --no ya de la “mujer fatal”, sino de la Madre-- resumiría el magno e insólito proyecto de esta poesía.

Obras citadas

Acereda, Alberto

- 1997 “Rubén Darío en la poesía española del siglo XX (Recuperación de un poeta relegado)” *Letras Hispanas* 2: 46-60.
[http://www.albertoacereda.com/Ruben_Dario_en_la_poesia_espa_ola_del_siglo_XX.pdf]

Belaval, Ivón

- 1979 “Prólogo”. Anne Clancier, *Psicoanálisis, literatura, crítica*. Madrid: Cátedra, 9-29.

Echavarren, Roberto

- 1998 *Arte andrógino. Estilo versus moda en un siglo corto*. Buenos Aires: Colihue.

Ferrari, Américo

- 1996 “Trilce”. César Vallejo, *Obra poética*. Américo Ferrari (coor.). Madrid: ALLCA. 161-169.

Fressia, Alfredo

- 2001 “Roberto Echavarren: los estilos del andrógino”. *Agulha*, No 9
[<http://www.revista.agulha.nom.br/ag9echavarren.htm>]

Granados, Pedro

- 2007 “Trilce: muletilla del canto y adorno del baile de jarana”. *Lexis* Vol. XXXI (1 y 2) 151-164.

- 2004 *Poéticas y utopías en la poesía de Censar Vallejo*. Lima: Fondo editorial PUCP

Hedrick, Tace

- 1994 “Y hembra es el alma mía: Stumbling Over the Female Body in César Vallejo’s Trilce” *The Latin American Literary Review*, 22.43, January-June, 51-66

Kristeva, Julia

- 1997 *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila.

Moi, Toril

1995 *Teoría feminista*. Amaia Bárcena (trad.). Madrid: Cátedra.

Smith Soto, Alan

2007 “La palabra genital de Trilce XII, de César Vallejo”. *B. APL.* 107-11

El Taller Literario César Vallejo en la República Dominicana

Introducción

El presente ensayo, andino-caribeño, se propone dar a conocer la importancia y vigencia que desde 1979, año de su fundación por el poeta Mateo Morrison, viene teniendo el "Taller Literario César Vallejo" como principal gestor ya de varias promociones de poetas en la República Dominicana. Observaremos, básicamente, en qué contexto político-literario surgió y qué funciones estético-sociales desempeñó; no es un hecho irrelevante, además, que surgiera bajo el amparo de la Universidad Autónoma de Santo Domingo. Cómo llegó a ser --desde mediados de los 80, pero sobre todo durante los 90-- impulsor de lo que uno de sus directores (José Mármol) denominó "poesía del pensar"; hasta su fisonomía y rol actual, bastante venido a menos, que parecería indicarnos haber sido desplazado en relevancia, a nivel nacional, por otros grupos o talleres literarios.

Tenemos la hipótesis que si en los 80 y 90 el "Taller Literario César Vallejo" permitió superar la estética social-realista predominante durante los 60 y 70; existe una muy reciente promoción de poetas que practica algo que nos animaríamos a denominar poesía neo-testimonial, claro que con distinta propuesta estética que los del 70 y en respuesta a un nuevo contexto histórico y cultural (local y planetario). En general, creemos que actualmente en la República Dominicana --tal como en otros países--, se constata un retorno de lo real (Hal Foster) y una suerte de escribir de cara a la complejidad (Edgar Morin).

Fugaz social-realismo

Tal como lo expresa Miguel Antonio Jiménez, actual director del “Taller Literario César Vallejo”, el contexto en que surgió esta iniciativa por parte de la Universidad Autónoma de Santo Domingo es el siguiente:

“Eran tiempos aquellos [1979] de someter el arte a una causa política, perdiendo así la obra de creación la libertad de indagar lo misterioso, lo trivial y lo fantástico [...] Las causas principales fueron la revolución sandinista en Nicaragua y la lucha revolucionaria de El Salvador, causas que substraieron la sensibilidad de todos los poetas del Taller” (39)

Sus miembros fundadores fueron: “Julio Cuevas, Mayra Alemán, Juan Brijan (Juan Byron), Tomás Castro, Dionisio de Jesús, Plinio Chahín, José Mármol, Miguel Antonio Jiménez, Roberto Reyes, Rafael García Romero, César Cosme Santana y César Zapata” (Jiménez 40). Citamos, a manera de ejemplo de lo que se producía en el Taller, el siguiente pasaje de “Arrepentimiento”, poema expresamente humano de Juan Byron:

“si me han pegado con varas y sonidos
en mi paso de bestia y en mi glándula
si he fallado si he fallado en mis cantos de esperanza
en mi mano y mi pie y mi ejeada
si he caído en las sílabas del miedo
en mi basca en mi gana y mi alfabeto
me arrepiento de todo, Padre Lenin”

A los que se agregaron luego, en específico desde mediados de los 80, otros jóvenes poetas como: Félix Betances, Amable Mejía, Nan Chevalier, Ilonka Nacidit-Perdomo,

Carmen Sánchez, Claribel Díaz, Basilio Belliard, Frank Martínez, entre otros; e incluso, muy recientemente, algunos destacados jóvenes más, como por ejemplo: Eulogio Javier, Orlando Cordero y Petra Saviñón (Jiménez 42-43). Listado donde podemos identificar, además, algunos nombres que en el presente constituyen lo más representativo de la poesía ilustrada en la República Dominicana.

Mas, volviendo al contexto de creación del “Taller Literario César Vallejo”; hacia aquella fecha (1979), y con aquel perfil ideológico esbozado por Jiménez más arriba¹, es fácil percibir que nos hallamos ante un verdadero anacronismo que, casi inmediatamente, sería estética e ideológicamente subsanado. Esto porque, al interior mismo del proceso de la literatura dominicana inmediatamente anterior, ya habían hecho escuchar su voz comprometida los del Frente Popular (a raíz de la invasión norteamericana a la isla en 1965); como, por otro lado, también había podido manifestarse el grupo de los pluralistas abanderados por Manuel Rueda en su famoso discurso de 1974². En otras palabras, ni ideológica ni, sobre todo, estéticamente el social-realismo canónico era ya viable; forzada o demagógicamente extemporáneo desde su nacimiento estaba, pues, condenado a tener una vida efímera. Esto a pesar de la política cultural rectora de la Universidad Autónoma de Santo Domingo que, en palabras de Diógenes Céspedes, podría resumirse del modo siguiente:

¹ En general para esta época, y tal como dice Diógenes Céspedes: “Después de la muerte de [Leonidas]Trujillo, con exclusión de los nombres que brillaron hasta 1960, con obra hecha, surgió una floración de poetas y grupos literarios casi siempre ligados al furor político del momento. Esa ebullición dura todavía hoy, aunque con menos ruido, una vez se fueron apagando las utopías primarias o una vez que las necesidades coyunturales comenzaron a ser satisfechas por los mecanismos de movilidad social puestos en funcionamiento para enfriar cabezas y nivelar deseos desmedidos” (96).

² Sobre este movimiento experimentalista, Andrés L. Mateo nos ilustra: “Aunque no tuvo continuidad orgánica, el Pluralismo desencadenó una gigantesca polémica en los años setenta, e influyó en la necesidad de una revisión del instrumental expresivo de la poesía dominicana” (121).

“El gobierno de la Facultad de Humanidades desde 1966 hasta hoy [1994], ha sido un juego político de alianzas entre dos fuerzas que se han alternado la hegemonía en la UASD: el PRD y la falsa izquierda, como la definió Jiménez Grullón [...] El marxismo vulgar y la teoría de la dependencia han sido la apoyatura de esta concepción instrumental de la literatura en la UASD y en el resto del país” (1994: 238)

La “poesía del pensar”

Por lo tanto, no llama a sorpresa que, más bien pronto que tarde, por reacción frente a este estado de cosas, el Taller fuera invadido y copado por los “poetas del pensar”; grupo al que, a su modo, también alcanza a definir --incluyéndosele-- su mismo director actual: “Ante la generación de postguerra los `80 instauran un índice de complejidad en el discurso que tendrá como contingencia la poética del pensar. Eje generacional diferenciador” (66). Ahora bien, quien quizá nos precisa mejor lo que realmente pasa sea el líder intelectual de esta confrontación contra al social-realismo, el poeta José Mármol:

“La lengua es, con respecto a una nación, su savia espiritual, su *sistema simbólico* por excelencia, repito con E. Benveniste. Ella funda la historia y el hacer colectivo en todos los planos de los que viven en la sociedad. Y en punto a los aperos de un escritor, ella constituye su materia prima, su instrumental de trabajo y su único horizonte estético y teleológico. Es el principio y fin de su obsesiva y dichosa tarea individual y social” (222)

Por lo tanto, so pretexto de un mayor compromiso con el lenguaje³, los poetas del 80 se pasaron a la otra banda. Grosso modo, a militar tras un concepto desencarnado de la realidad y a enarbolar una tesis más bien esencialista de la literatura; para no ahondar en su perfil ideológico francamente conservador. Sin embargo, pensamos que nos hallamos, aunque con distinto discurso, ante dos posiciones igualmente metafísicas. Es decir, aquéllas que representan, en primer lugar, a una flagrante ínfima minoría letrada en un país con un 76% de analfabetismo entre absoluto y funcional (Mateo 269); y, en segundo lugar, aquéllas que constituyen paliativos meramente retóricos de unos poetas que carecen de auténtico espacio de independencia o libertad en la República Dominicana. Al respecto, y aunque refiriéndose a las carencias materiales y educativas de la sociedad del pasado, es probable siga estando vigente --incluso a pesar de su énfasis romántico-- la situación descrita por Federico Henríquez Grateraux:

“Es por eso que los intelectuales, los escritores, entraban al servicio del gobierno, porque al no haber un marcado desarrollo el principal empleador era el gobierno, y así los escritores quedaron supeditados a la política del gobierno, que como ustedes saben siempre fue un gobierno dictatorial: Santana, Báez, Lilís, Trujillo [...] Eso impidió que se creara un respeto público alrededor del escritor [...] era un hombre al servicio de un programa político, y no tenía libertad” (279)

³ Frente a este fenómeno y, en general, frente a la estética de los autores de post-guerra, Alexis-Gómez-Rosa atinadamente apunta: “el mal no estuvo en la visión temática ni en la intención que alimentaron esos poemas urgentes. La falla de lo producido se puede sintetizar en la falta de una conciencia crítica. El lenguaje fue un simple vehículo de comunicación chato, irrelevante y “utilitarista”, y no el objeto de la pasión que despierta la escritura. La poesía de los años 60 y 70 fue patria y pulmón que reclama y vocifera. Poesía enfática, contenidista y acartonada, más propensa al júbilo y a la sangre que al decoro poético que Neruda y Vallejo representaron” (Lantigua 180).

Por lo tanto, si bien hoy en día los poetas trabajan también en universidades, Ongs y bancos, debemos advertir que en la República Dominicana no está desarrollada todavía, ni mucho menos, su profesionalización; aunque podamos admitir que existe actualmente una relativa emancipación de las imposiciones políticas directas. Esto es particularmente cierto, creemos, en el caso de los emigrados; para nadie es irrelevante que algunos de los poetas dominicanos más importantes hayan escrito temporal o permanentemente desde el exilio. Tal es el caso, por ejemplo, de dos mayores entre ellos: uno vivo, Alexis Gómez-Rosa, exilado unos quince años en Nueva York; el otro recientemente fallecido, Carlos Rodríguez (1951-2001), sin duda extraordinario, y que vivió buena parte de su existencia al oeste del Bronx. En suma, el distanciamiento físico de la isla ha repercutido en un enriquecimiento cultural para muchos escritores, y en particular para los poetas.

Saludo a la novísima poesía dominicana

Aprovechamos la lectura de una breve antología, que aparece en el flamante No 1 de la revista virtual círculo de baba [www.librodominicano.com] que dirige Ricardo Ruiz, para saludar a sus jóvenes poetas. Entre ellos, sólo de Homero Pumarol (1971) teníamos noticias --a través de su primer poemario *Cuartel Babilonia* (2000)--; del resto de los antologados --porque no tenemos las señas de todos-- suponemos son tan o más jóvenes que Pumarol. Lo cierto es que, cada uno a su modo, elaboran propuestas equivalentes: lenguaje e ideas derivados de la vida inmediata; es decir, cultivan el grado cero de las teorías, pero no de la inteligencia que se revela aguda y sedienta en todos ellos. Otros signos de su carnet de identidad podrían ser la honestidad y la lucidez de hacer carne en ellos mismos, primero y antes que en nadie, aquello que denuncian:

“Se salvara la isla?

Quedaremos a flote después de tanto bombardeo y tanta insistencia?

Quedarán aún brazos con ganas de construir un paisaje nuevo?

Quién la ama?

Quién realmente ama 48,671 km² de espejismos?

Toda una extensión de dolor y soledad,

Dolor de madre pariendo hijos muertos”

(Giselle Rodríguez, “Orgullosamente dominicana”);

“Ahora guarda tu instinto, sal de la esquina

mézclate en la papilla democrática que te hacen comer

y espera el momento en que cambie el mundo”

(Marco Antonio Cabezas, “En la esquina de vallekas”).

Escépticos ante los conceptos -que es otro modo de repudiar la manipulación del poder-, percibimos por primera vez en la República Dominicana un grupo poético, entre las expresiones recientes, en abierta negación del refrío estético anterior; nos referimos a la “poesía del pensar” que --con algunas honrosas excepciones (León Félix Batista, Ylonka Nacidit-Perdomo o Frank Martínez, por ejemplo)-- ha continuado hasta muy avanzados los 90. Es decir, el distanciamiento teórico funciona también, entre aquellos jóvenes, como un distanciamiento ideológico-político; desarraigo de los lugares comunes, del imaginario nacional, como de la poesía elitista y desorejada (desentendida) de las urgencias coyunturales e históricas que practicaron los “poetas del pensamiento”.

Ahora, este neo-testimonio no es similar, para nada, a aquél que programáticamente desarrolló --en República Dominicana y en toda Latinoamérica-- la generación del 70; ésta, en general, hacía eco de la poética del social realismo (alentada desde la Casa de las Américas) combinada a una particular clonación local de la beat generation: Ginsberg, Keruac, Corso, etc. No, de ningún modo, tanto Homero Pumarol, Giselle Rodríguez, Marco Antonio Cabezas, Juan Dicient e Iván de Paula --antologados por *círculo de baba* en este orden-- se salvan de ser fundamentalistas a través del lirismo y del buen humor. En este sentido, creemos que así como niegan la entendible, aunque ahora extemporánea, reacción canónica de la poesía del 80 --frente a la mera reproducción de los ruidos de la calle y descuido en la edición de los poemas de los del 70--, al mismo tiempo se vinculan con un extraordinario poeta dominicano, hoy desaparecido, y sólo un tanto mayor. Nos referimos a Carlos Rodríguez, donde la modernidad de su personal registro exhibe una incisiva y, muy contemporánea, ironía; además de ser un dominicano sin geografía específica, digamos que sin fronteras, porque --como más arriba decíamos-- produjo buena parte de su obra fuera del país. De este modo, Juan Dicient, quizá la sorpresa más grata de todo este grupo, escribe:

“Y la gente se va a la playa en Semana Santa.

Desde el jueves el éxodo del peaje.

Tres días de romo, sol, mar, rave y bacharengue.

Por allá se enamoran,

tiran basura,

se divorcian,

sueñan,

caen presos,
y los más afortunados, mueren”
 (“EASTER”);
 “Mi hermana vive en Monday Street,
 en Athens.
 Su hijo teenager is in love,
 con una niña de pelo amarillo,
 parece sonámbulo.
 Se pregunta si es muy vieja para navegar,
 para chatear en la Infernet.
 Mi hermano vive en Columbus Drive,
 en New Jersey.
 Antes podía ver los gemelos desde
 su ventana, sobre el Hudson.
 Mamá no quiere vivir con ellos,
 yo soy su último hijo soltero.
 Pero tengo la presión bajita,
 me siento cansao todo el tiempo,
 además de esta irritación en los ojos,
 en la lengua, y claro, en los pulmones”
 (“MONDAY STREET”).

De alguna manera, pues, y aunque estos escritores son aún muy jóvenes y necesitan consolidar sus poéticas, podemos decir que las aguas --una vez superada la noria de los de

la “poesía del pensar”-- han retomado, si no su cauce, sí su fuerza o caudal en la poesía dominicana. El rumbo se hace al andar, mas es gozoso para nosotros comprobarlo, pareciera darse entre estos jóvenes una mixtura entre tradición --rescate de la poesía inmediatamente anterior a la de los 80, como la de Alexis Gómez Rosa; o de aquella que no estuvo en marquesinas o fue ninguneada: Carlos Rodríguez o Manuel García Cartagena (1961), sólo para citar un par de nombres-- y extrañamiento frente a esa misma tradición vía la curiosidad por la cultura popular internacional y la oportuna adopción del propio autismo. Paradoja aparente que marca, de algún modo, el derrotero de los jóvenes poetas de hoy día en todo el mundo hispánico; como decíamos en una reseña anterior refiriéndonos a la poesía que practican, por ejemplo, sus pares puertorriqueños: “estética de lo efímero en vías de expresar y apresar mejor los vaivenes de la generalizada alienación cultural en que vivimos (ya no del "instante" como, por ejemplo, en la estética romántico-didáctica de aquella institución denominada Octavio Paz)”: “Los nuevos caníbales: reciente poesía del caribe insular hispano” [<http://www.letras.s5.com/pg110405.htm>]. Desconcierto, pues, y un no saber vallejiiano aparecen colaborando activamente con esta nueva poesía; así, por lo menos, nos lo ilustra Homero Pumarol de manera enfática, no sólo con los versos con que nos dedicara su libro del 2000: “Para Pedro Granados/ con estas líneas des/ granadas y este/ no saber”, sino también con los que hoy tenemos al frente :

“¿Qué haremos cuando pare?

Pregunta el clavo a la pared.

Yo no sé, yo no sé, dice el martillo.

¿Qué haremos cuando pare?

Repiten las botellas, yo no sé,
llenando los pasillos y las escaleras”

(“Miles away”)

Asimismo en este contexto, aunque no estén incluidas en *círculo de baba*, mención especial merecen los trabajos de Rita Indiana Hernández (1977) y de una integrante del *Taller Literario César Vallejo*, Petra Saviñón (1976); poetas ambas auténticas, pero la primera mucho más innovadora que la segunda. Si bien es cierto que a Hernández no le conocemos un poemario posterior a *La estrategia de Chochueca* (2000), su obra es la que más nos ha llamado la atención entre las 24 poetas antologadas en *Safo. Las más recientes poetas dominicanas* (San Francisco de Macorís, R.D.: Angeles de Fierro, 2004), edición a cargo de Noé Zayas. Compañera de ruta de Homero Pumarol --y con más de un punto de contacto entre sus poesías--, nuestra poeta une al desenfado inteligente, propio de su generación, un enorme placer por la escritura (*avis rara hoy en día*) y, sobre todo, esta fruición la sabe comunicar al agradecido lector. Además tiene otra enorme virtud, con sus pertrechos cosmopolitas (ya que percibimos en ella a una lectora adicta y sin fronteras) hurga en el lenguaje y la forma de vivir locales:

“4:00 a.m. la Dumbi y yo en gozadera,
cuatro de la mañana en ciudad Trujillo,
la gente ojerosa, pidiendo cacao,
comprando cositas en las esquinas de la parte alta
a los chamaquitos que venden poesía
con la gorrita pa´bajo

y prende esa luce pa'vete la cara
y chequea y se frikea
y mete la mano buscando la dinera
la cartera que tengo en la mano
y tira los bolones de perico en la pierna de la Dumbo
el perico, qué rico la Dumbi me dice la cara de tigre
ese chin, ¿tú cree que soy loca, coñazo? Y yo
meándome
los chamaquitos pecho e palomo
las piernas que vuelan techos
que brincan conchos
la Dumbi se calma, guíllese le digo
se quilla la Dumbi
y dice ¿cara de qué?
el chamaco se ríe de la Dumbi y su tigueraje leve de
Gazcue”
 (“Villas Agrícolas”)

Por lo tanto, persuasiva recreación del entrecruce de grupos sociales distintos; sugestivos enmascaramientos del sujeto; y un estupendo oído para el lenguaje de la calle --que su talento poético selecciona y estructura a su aire-- y para el ritmo culto del verso

son las mejores cartas de presentación de esta poeta --y sabemos también interesante narradora-- hasta el momento.

Conclusión

En este rápido repaso por el cuarto de siglo de existencia del *Taller Literario César Vallejo* y la situación de la poesía dominicana reciente, podemos coincidir en que el Taller ya no es un referente exclusivo respecto a la poesía que se escribe hoy en día en la República Dominicana. Comprobamos que ha sido desbordado estética y también ideológicamente por otros grupos o sectores sociales que ven, por ejemplo, en la internet una posibilidad de dar a conocer sus cosas. Pensamos que lo que fundamentalmente congrega a estos nuevos poetas es el neo-testimonio; sin embargo, lo repetimos de otro modo, más como evento que en el poema inventa lo cotidiano (Michel de Certeau) que como mera protesta. Es decir, no se trata ya de denunciar la realidad, tal como lo hacían los poetas del 70, sino de desnudar todo aquello como ficción que sostiene un poder no menos arbitrario. Es por esa razón que esta nueva poesía culta no responde con lo articulado de un discurso --tal como lo hacían también los del 70--, sino con lo desarticulado. Se niega a asumir las mismas reglas de juego de la racionalidad política vigente; rechaza asimilarse o naturalizarse; en suma, no hace ya más el juego al poder. Y esto revela que se está alcanzando, quizá por primera vez y de un modo más sistemático en este país, cierta independencia real de los poetas frente a las exigencias del Estado: Pero no por la vía de la profesionalización del escritor, hecho probablemente utópico o todavía muy lejano, sino a través de iniciativas de pequeños grupos en las provincias de la república (www.librodominicano.com es un buen ejemplo de ello) o de individuos que --emigrados o no-- necesitan marchar contracorriente.

Obras citadas

Céspedes, Diógenes

2005 *Ensayos sobre lingüística, poética y cultura*. Santo Domingo, R.D.: Ediciones Librería La Trinitaria.

1994 “La enseñanza de la literatura en la escuela secundaria y la universidad, ¿Valor o ideología?”. En: *Ponencias del Congreso Crítico de Literatura Dominicana*. Diógenes Céspedes, Soledad Álvarez, Pedro Vergés (eds.). Santo Domingo, R.D.: Editora de Colores. 229-254.

De Certau, Michel

1996 *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

Emeterio R., Pura

2005 *Estudios críticos de la literatura dominicana contemporánea*. Santo Domingo, R.D.: Ediciones Librería La Trinitaria.

Foster, Hal

2001 *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.

Henríquez Gratereaux, Federico

1994 “Mesa redonda en torno a la situación del escritor dominicano”. En: *Ponencias del Congreso Crítico de Literatura Dominicana*. Diógenes Céspedes, Soledad Álvarez, Pedro Vergés (eds.). Santo Domingo, R.D.: Editora de Colores. 277-285.

Hernández-Navarro, Miguel

2006 “El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro”. *Revista de Occidente* (295) 7-25.

Jiménez, Miguel Antonio.

2000 *Al filo del agua. XX años de poesía dominicana (1979-1999). Taller Literario César Vallejo*. Santo Domingo: UASD. vol. I y II.

Lantigua, José Rafael

1995 *El oficio de la palabra*. Santo Domingo: Trinitaria.

Mateo, Andrés L.

1997 *Manifiestos literarios de la República Dominicana*. Santo Domingo, R.D.: Editora de Colores.

1994 “Los escritores dominicanos o cómo nadar entre tiburones: un manual”. En: *Ponencias del Congreso Crítico de Literatura Dominicana*. Diógenes Céspedes, Soledad Álvarez, Pedro Vergés (eds.). Santo Domingo, R.D.: Editora de Colores. 267-273.

Morin, Edgar

2005 “La epistemología de la complejidad”. En: *Con Edgar Morin, por un pensamiento complejo. Implicaciones interdisciplinarias*. Solana R., José Luis (ed.). Madrid: Akal. Pp. 27-52.

Núñez, Manuel

1994 “Características ideológicas del discurso de izquierdas en nuestra literatura”. En: *Ponencias del Congreso Crítico de Literatura Dominicana*. Diógenes Céspedes, Soledad Álvarez, Pedro Vergés (eds.). Santo Domingo, R.D.: Editora de Colores. 153-179.

Perdomo, Miguel Aníbal

2002 “La cultura del Caribe en la narrativa de Gabriel García Márquez”. PhD dissertation, The City University of New York.

Torres-Suivant, Silvio

1994 “Las vanguardias y la identidad cultural en la literatura dominicana 1900-1930”. En: *Ponencias del Congreso Crítico de Literatura Dominicana*. Diógenes Céspedes, Soledad Álvarez, Pedro Vergés (eds.). Santo Domingo, R.D.: Editora de Colores. 59-73

***Trilce*: muletilla del canto y adorno del baile de jarana**

Sumilla

Entendemos que esta es, en rigor, una pequeña muestra y esbozo de un trabajo mayor donde se lea todo *Trilce* en clave de jarana limeña; es decir, en tanto y en cuanto evento oral-musical y corporal contextualizado en la historia del Perú --en particular el de los años veinte del siglo pasado-- y donde, por lo tanto, sus actores (en este caso concreto Lima y César Vallejo) guardan específicas relaciones de afinidad y de mutuo rechazo. Creemos que *Trilce*, como muletilla del canto y adorno del baile de jarana, va más allá de incidir en la naturaleza multidimensional de este maravilloso libro de 1922: 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, lo seguiremos investigando, la presencia y rol de lo afroperuano. Ingrediente, es obvio, sin lo cual no es posible la marinera y, creemos, no lo sería tampoco este poemario.

Introducción

Entre los datos que debemos a Juan Espejo Asturrizaga, biógrafo de César Vallejo¹ entre el período de 1892 (año del nacimiento del poeta) a 1923 (año de su salida de Lima y llegada a París), figura uno que puede ser fundamental para la lectura de *Trilce*; nos referimos al contexto de la gesta o cronología de los poemas que lo constituyen. Obviamente, no vamos a ser los primeros --ni los últimos-- que le achaquemos al trabajo de Espejo Asturrizaga el modo recurrente de no aportar: “ningún dato que justifique la cronología” (Ferrari 269) o el hecho que, pareciera ser también el caso, la memoria algunas veces lo traicione (Ferrari 270). No discutimos estas posibles falencias; simplemente queremos reparar en que el biógrafo da por sentado que *Trilce* no

¹ Aunque no exista aún, en rigor, una biografía del poeta (Eshleman 6-7).

se escribió en la cárcel de Trujillo --máximo se corrigieron algunos textos aquí-- y sí, más bien, abrumadoramente antes en Lima: desde 1918 (3 poemas), todo 1919 (48 poemas) y durante el verano de 1920 (4 poemas)². Es decir, algo más de las dos terceras partes de *Trilce* (77 poemas) ya estuvieron escritas antes de los aciagos sucesos de Santiago de Chuco, la fuga, la experiencia carcelaria (6 de noviembre de 1920 al 26 de febrero de 1921) y postcarcelaria del poeta; período durante el cual se habrían escrito, siguiendo siempre a aquel privilegiado testigo, apenas 22 poemas.

Llamamos la atención sobre esta cronología y estas proporciones porque creemos que la clave de *Trilce* es la bohemia. Entendámonos, el contexto vital del poeta sobre todo en el año 1919 cuando --a la par que escribió la mayoría de los poemas de su segundo libro y trabajó temporalmente como maestro de escuela-- César Vallejo bebía con frecuencia, jaraneaba e iba ocasionalmente a fumaderos de opio y casas de tolerancia: “No pudo, pues, escapar a ese snobismo importado que, en aquellos días, imperó entre escritores y periodistas” (Espejo Asturrizaga 106). Sin embargo, lo que nos interesa destacar entre toda aquella bohemia vallejiiana --y quizá podamos refrendar en nuestra lectura de *Trilce*-- es la relación del poeta de Santiago de Chuco con la música criolla, en particular con la del medio popular limeño al cual, si bien es cierto no pertenecía por

² Pablo Guevara redondea la suma de tiempo que César Vallejo vivió en Lima en cinco años y medio (29); también, basándose en Espejo Asturrizaga, nos brinda una vivaz reconstrucción del arribo del poeta a la capital del Perú y de sus primeros días en ésta: “De repente vino de Trujillo a Lima en el mes de diciembre de 1917. Desembarcó el domingo 30 de la nave Ucayali, después de 4 días de navegación [...] En esos años no había Panamericana Norte y el viaje de Trujillo a Lima se hacía por mar hasta el Callao o por tierra durante unos 15 días en acémilas [...] El debió estar en esos días de las celebraciones de Año Nuevo de 1918, como enloquecido por tanto barullo y soledad, perdido entre la multitud mientras su cuerpo se hospedaba en un cuarto del Hotel Colón de la calle de la Pescadería al lado mismo de la Plaza de Armas, hoy Plaza Mayor. [...] Un hombre joven, pobre, sensible y provinciano de limitados recursos y muy solo viviendo en el Centro de Lima” (21-22). Guevara resume asimismo, muy a su modo, el carácter general de la relación de la capital del Perú con el poeta: “Nunca Lima le asimiló nunca lo intentó mucho menos lo admitió o puso a prueba o le tuvo mayores consideraciones ya que ni siquiera estuvo alguna vez en lista de espera ni lo pusieron siquiera en debate para ponerlo en cuestión o no” (33).

origen, dedicó un tiempo e invirtió un interés quizá no destacado lo suficiente por la crítica³. Obviamente, como buen migrante --y en cuanto: “Se tocaba y cantaba valeses [léase también, entre otros ritmos, marineras limeñas] casi exclusivamente en los callejones proletarios de la ciudad” (Stein 44-45)-- Vallejo fue algo así como un criollo o un proletario sin barrio o, más bien, éste constituía ya para él todo el Perú y el mundo.

Muletilla del canto de jarana

El encabezado de nuestro trabajo (“*Trilce*: muletilla del canto y adorno del baile de jarana”) alude a la relación del título del segundo poemario de César Vallejo, de 1922⁴, con la marinera limeña (también llamada canto de jarana); específicamente con la denominada “marinera de capricho” que, tal como lo explican los especialistas, es aquella a la que a los cuarentiocho compases regulares de una “marinera derecha” (24 de la primera estrofa, 12 de la segunda y 12 de la tercera) se le han añadido muletillas o términos literario musicales que alargan su duración hasta, se ha dado el caso, noventa y seis compases (48 para la primera de jarana, 24 para la segunda y 24 para la tercera) (Santa

³ Con la excepción, plena de sentido común, del mismo Pablo Guevara (“Trato, maltrato e identidad en Lima el no-lugar”) que ahonda en las relaciones de inter dependencia entre los poemas de *Trilce* y la experiencia migrante de un autor provinciano en una Lima de cien mil habitantes (36), en aquella época, y bajo un gobierno oligárquico: “Y como telón y mar de fondo ahí están alrededor de T [rilce] todos esos insoportables años iniciales de Leguía de 1919 al comienzo de su oncenio (1919-1930) al centro de una República Oligárquica (Leguía con su Patria Nueva era apenas un barniz de modernización en un estado poscolonial lleno de autarquía del Poder y plutocracia advenediza al festín). – Vallejo debió haber oído hablar por esos días de los numerosos obreros sociales reivindicacionistas (agitadores, subversivos para la Secreta) fondeados en el mar de la Isla de San Lorenzo con piedras en los tobillos” (29).

⁴ De esta manera, aunque no de modo exclusivo, nuestro trabajo se inscribiría dentro de la ya copiosa exégesis que hasta hoy ha merecido el célebre título vallejianos. Puntos de vista [desde los de Juan Espejo Asturrizaga y André Coyné, pasando por Georgette de Vallejo y Juan Larrea, hasta los de Roberto Paoli, Dasso Saldívar o, entre otros más, Gerardo Mario Goloboff] expuestos de modo muy útil por Federico Bravo en “La palabra *Trilce*: origen, descripción e hipótesis de su lectura”; estado de la cuestión, en suma, que este crítico sintetiza así: “Desorientada, la crítica ha propuesto las más diversas interpretaciones del término: fruto del puro azar para unos y producto de un trabajo consciente de exploración de la actividad inconsciente de la creación para otros, el título --su interpretación-- ha nutrido y sigue nutriendo una controversia en parte avivada por el autor, quien, según diversos testimonios, se complacía en envolver en el misterio todo lo concerniente al origen del neologismo, del que solía dar explicaciones diferentes” (334)

Cruz 51-52)⁵; e incluso más: “si se entra al contrapunto de fugas, lo que generalmente es *ad libitum*” (Santa Cruz Urquieta 32). No está demás reiterar que estamos refiriéndonos al caso concreto de la marinera limeña la cual, en rigor, se define frente a todas las demás --ya sean peruanas o extranjeras-- por su característico remate de resbalosa y fugas (Lloréns 258, Santa Cruz Urquieta 32). Rastreamos, para el efecto, un muy posible y sugestivo antecedente de *Trilce* como “término o muletilla” (a manera de “Tri la” en “Mándame quitar la vida”) en la “Tirana nana”, estribillo que aparece documentado desde la época de La Perricholi (Santa Cruz Urquieta 34). Es decir, tanto “Trilce” como, por ejemplo, “A tirala lá”⁶ serían combinaciones supuestamente desemantizadas de aquella frase original (“La Tirana”) o, tal como apunta el mismo Santa Cruz Urquieta: “un posible caso más de descontextualización por aliteración que explica una aparente glosolalia” (34). Por lo tanto, concebimos *Trilce* como muletilla del canto de jarana que, al resemantizarla en “La Tirana”, no aludiría obviamente ya a “La Madre Patria”

⁵ Ejemplo: Marinera “Mándame quitar la vida”

I. PRIMERA DE JARANA

Mandame quitar la vida, andar andar

Tri lalalalala

Tri lala si es delito

el adorarte (Bis).

Que yo no seré el primero, andar andar

Tri lalalalala

Tri lalala que muera

por ser tu amante.

Tri lalalalala

Tri lalala Mandame quitar la vida. (Santa Cruz 53)

⁶ De unos versos, según también Santa Cruz Urquieta, muy antiguos:

“...un jarro de agua, y un dulce

el turronero, de yema

un jarro de agua, y un dulce

el turronero, de yema...

a tirala lá, a tirala lá

a tirala lá

desde Pisco a Lunahuana [etc.]” (35)

(España)⁷, sino al Perú contemporáneo al poeta, país que atravesaba un peculiar proceso de modernización y que no trató necesariamente bien a César Vallejo⁸; el cual, en tanto hombre, padeció tres meses de cárcel por el absurdo sistema de justicia peruano y, en tanto escritor, es bien conocido que --salvo la sagaz y atinada lectura del mentor del propio poeta, Antenor Orrego-- en general la recepción de *Trilce* cayó en saco roto.

⁷ “Allá voy a ver si puedo
decir lo que el alma siente,
lo demás lo dejo al tiempo
para el que fuera prudente.
Tirana, na,
Tirana, na.

Aparte de su posible alusión a “La Madre Patria”, la Tirana, novedoso tono divulgado por la Perricholi, referenciado en [la colección Lanchas para bailar del obispo] Baltasar Martínez Campanón, aparece también en una versión operática llamada Los amantes de Sevilla dentro de las Piezas de vejez de Gioachino Rossini” (Santa Cruz Urquieta 34).

⁸ Aunque, “como el exorcista que siempre fue” (Guevara 29), no debemos olvidar que César Vallejo pensó firmar con el seudónimo de César Perú su segundo libro de poemas: “a imitación del nombre literario del francés Anatole Thibault, más conocido como Anatole France” (Bravo 334). Lo disuadieron, a tiempo, sus amigos; pero esto no anula reparar en su intención de implicar la Patria o el Perú en su proyecto. Particularmente el de su época donde, para hablar sólo de lo que atañe a la música popular, no existía ya más el culto exclusivo a lo criollo (vales, polkas y marineras), sino que al gusto popular hubo penetrado, sobre todo desde los años veinte: “la boga de los ritmos norteamericanos y, sobre todo, la tremenda difusión del tango, el vals platense, la ranchera y otras melodías argentinas favorecidas por discos, películas y visitas personales de cantores de gran éxito” (Basadre 145). Es decir, a lo andino --que ya de por sí forma parte de su herencia--Vallejo estaría incluyendo lo afro (inherente a la marinera limeña) y también los otros ritmos cosmopolitas o internacionales de moda en su tiempo. Lo fundamental es percibir que *Trilce* nace acicateado por la música popular; en particular por las transformaciones que se verifican en ella: cómo lo tradicionalmente criollo incorpora lo que era patrimonio exclusivo de negros y mulatos (Llorens 258) y cómo este ingrediente cultural a su vez enriquece lo criollo; para no mencionar el mismo proceso respecto a la dialéctica de los ritmos extranjeros con los de raigambre local. Esta perspectiva incluyente por parte del poeta peruano estaría en consonancia con una de sus poéticas --quizá la más envolvente y arraigada entre todas ellas-- que en otro lugar hemos denominado “Poética de la inclusión” (Granados 2004, 23-60). Pero quizá también, con “César Perú”, nuestro autor estaría postulando un nombre aglutinante, un ícono inclusivo --como efectivamente en época de Vallejo lo era ya en el ambiente urbano la marinera limeña (Lloréns 258-259)-- ante las nefastas consecuencias del conflicto de 1879, lo cual lleva a decir a Pablo Guevara: “El Perú tiene que cargar con la terrible Culpa y la injuria del peso de la Guerra del Pacífico por culpa de esa clase parásita [entiéndase oligarquía]. Era una herida aún reciente paralizante que pesaba mucho sobre las espaldas de muchos y que llevó a muchos a la indiferencia, al cinismo”(32). No olvidemos que la marinera, conocida durante gran parte del siglo XIX como zamacueca o mozamala en el Perú, toma justo este nombre por estos aciagos años y en honor a su Marina de Guerra; según José A. Lloréns: “Es posible que la agresión armada del exterior catalizara su aceptación e integración al repertorio popular de Lima, rebasando el ámbito negroide [...] tal vez en el afán de buscar un baile de la tan necesitada unidad nacional [...] y se le encuentra en las fiestas populares de negros, mestizos y blancos” (258-259).

Adorno del baile de jarana

Por otro lado, y ahora como adorno de la coreografía de este mismo baile, abordaremos el análisis de un poema ejemplar; se trata de Trilce XXXVII --“Escena”, en una versión anterior en versos alejandrinos⁹ (Espejo Asturrizaga 150)-- donde, precisamente, su tercera estrofa (enmarcada por las dos anteriores y la cuarta, más bien narrativas¹⁰) describe el baile de la marinera:

XXXVII

He conocido a una pobre muchacha
a quien conduje hasta la escena.
La madre, sus hermanas qué amables y también
aquel su infortunado «tú no vas a volver».

Como en cierto negocio me iba admirablemente,
me rodeaban de un aire de dinasta florido.
La novia se volvía agua,
y cuán bien me solía llorar
su amor mal aprendido.

5

9

Escena

He conocido a una pobre muchacha a quien
conduje hasta la escena de un noviazgo sabido.
La madre, sus hermanas qué buenas y también
aquél su infortunado corazón dolorido.

Como en cierto negocio que tuve me iba bien,
me rodeaban de un aire de príncipe florido.
La novia se volvía agua porque ¡oh cuán bien
me solía llorar su amor mal aprendido!

5

Me gustaba su tímida marinera de humildes
adornos al dar las vueltas en esguince y huida,
y cómo su pañuelo trazaba puntos, tildes

10

Al graficado mélico de su bailar sin goce.
Y cuando ambos burlamos al párroco, quebrase
mi negocio y el suyo y la esfera barrida.

(Silva Santisteban 85)

¹⁰ Inscritas dentro del típico relato de noviazgo que, a juicio de Kristin M. Langellier y Eric E. Peterson: “actúa como una *gran estrategia* mediante la cual las culturas de grupo pequeño ‘renuevan, recrean, definen y modifican’ los sentidos y valores dominantes” (99); haciendo la salvedad de que en este caso específico no está narrado directamente por alguno del clan familiar, sino por uno --y no sin sorda ironía-- que sólo estuvo a punto de serlo: el propio yo poético. En este sentido, y ya que estos relatos de noviazgo parecieran estar previamente codificados según sea hombre o mujer el que los cuente, el poema que analizamos no dejaría de ser también un estereotipo: “Mientras que las mujeres se refieren a la prueba del noviazgo como una ‘decisión’ sobre la relación con los hombres y el grado de su compromiso, los hombres hablan de la prueba del noviazgo como una ‘orquestración’ [ejemplo, vv. 3 al 6 de Trilce XXXVII] de la rivalidad y de la conquista de las mujeres” (100).

Me gustaba su tímida marinera 10
de humildes aderezos al dar las vueltas,
y cómo su pañuelo trazaba puntos,
tildes, a la melografía de su bailar de juncia.

Y cuando ambos burlamos al párroco,
quebróse mi negocio y el suyo 15
y la esfera barrida. (Silva Santisteban 84)

Palabra del verso número 10 (“marinera”) que por primera y única vez aparece en *Trilce*, pero cuya opacidad, creemos, marca el ritmo y la catadura básica de todo el poemario¹¹.

Y “puntos” (v.12) o “tildes” (v. 13) --¿Trilces?-- con el “pañuelo” (v. 12) que a su manera incorpora también el poemario de 1922. Es decir, *Trilce* no sólo nacería acicateado por la música popular que escuchara y bailara César Vallejo en su estadía limeña de 1918 a 1922¹², sino que el perfil del poemario en su totalidad reproduciría una situación festiva: musical, literaria y corporal, por ende, a manera también de una jarana.

Aquí, es oportuno citar a José A. Lloréns:

¹¹ Opacidad semejante, pero asimismo omnipresente, a la que tiene el mar en nuestra lectura anterior de *Trilce*: “Mientras en *Los heraldos negros* el mar está ceñido al contexto o poema en que aparece, en *Trilce* desborda estos límites y reclama su lugar en todo el volumen. Los poemas de este libro parecieran 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 2004, 62). Obviamente, mar y marinera (flagrante caso de escritura anagramática) no serían perspectivas opuestas en la lectura de *Trilce*; ambas aluden a un movimiento envolvente, igualmente codificado, que está detrás de la enorme inestabilidad y metamorfosis de los signos en este poemario y, sobre todo, instalan una escenografía desde donde el yo poético aprende algo así como una lección, por ejemplo, en *Trilce* LXIX (“Qué nos buscas, oh mar, con tus volúmenes/ docentes”) y, también, en el poema que ahora mismo analizamos. Eso sí, diríamos que la lectura de la marinera se halla más situada en el contexto peruano que la otra, la del mar, de mayores vinculaciones con la propia tradición literaria occidental o trasatlántica.

¹² En este sentido, su primer libro *Los heraldos negros* (1918), sería --como en efecto lo es-- más canónicamente literario, mientras *Trilce* sería un poemario más popular y arraigado a un contexto real y oral o, en este caso específico, también musical. En palabras de Carlos Pacheco, en *Trilce* no se concebiría: “la palabra como un instrumento de registro de conocimiento o como un signo mediador, sino como un evento, como una acción” (39). Y, por ende también, confirmaríamos y adicionalmente matizaríamos el cuadro de las relaciones que, según Antonio Cornejo Polar, la poesía de César Vallejo mantuvo desde el principio con lo oral, en particular en los poemas póstumos y, dentro de ellos, especialmente en *España, aparta de mí este cáliz* (1994a: 242-243; 1994b: 186; 1992: 107-108).

“momento donde priman sentimientos opuestos a los que se desprenden de un análisis exclusivamente textual o literal, tal como aparecen en los estudios citados [se refiere en especial al de Steve Stein, “El vals criollo y los valores de la clase trabajadora en la Lima de comienzos del siglo XX”]; tristeza, melancolía, abatimiento, resignación”(274)

Atinadísimo criterio de Lloréns, frente a la lectura meramente temática del vals criollo de su colega Stein¹³, que aquí intentamos apropiarnos. No debe leerse *Trilce*, entonces, sólo desde la perspectiva de sus temas, acaso similares a los que encuentra Stein en su estudio sociológico del proletariado limeño, sino desde el contexto o actualización festiva que los relativiza semánticamente y, en no pocos casos, provoca de por sí una situación oximorónica y, no pocas veces también, hasta de inversión absoluta del significado literal¹⁴. En este sentido, además, cabe no perder de vista que *Trilce*, en tanto *performance* festivo, sostiene el sutil distanciamiento paródico y autoparódico que ensaya constantemente el yo poético: “Por un lado, lo que se parodia es todo el discurso sobre el dolor fracturando así su posible homogeneización pero, por otro, se parodia también el discurso poético de *Los heraldos negros* [...] ‘y hasta el dolor dobla el pico en la risa’” (Foffani 138).

¹³ “Como expresión de la cosmovisión de sus compositores proletarios, las letras de estas canciones suministran una excepcional corroboración de la primacía de la resignación, del fatalismo, del respeto a las jerarquías y de la dependencia personal en el sistema de valores de las masas urbanas” (Stein 44).

¹⁴ Creemos haber llamado suficientemente la atención sobre estas metamorfosis o mudanzas también en nuestro libro *Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo*; y, más recientemente, en una reseña al libro del filósofo Lawrence Carrasco (*Las ideas estéticas de César Vallejo. Estudio de sus textos en prosa reflexiva, desde 1915 a 1937*) (Granados 2005) donde, en resumidas cuentas, advertimos que es imposible arribar a las ideas estéticas del autor de *Trilce* sin tomar en cuenta precisamente su poesía: las ideas se invierten, los conceptos se metamorfosean, lo literal, en suma, deja de ser tal. Por otro lado, pareciera que poco a poco se advierte más entre la crítica especializada lo que de un modo bastante cálido y elocuente expone el traductor de la poesía completa de Vallejo al inglés, nos referimos a Clayton Eshleman: “Si bien sufrió profundamente, tanto mental como físicamente, encontró sentido y significado en todos lados, incluso en la terminación de la vida humana” (7)

Mas volviendo al poema XXXVII, que Espejo Asturrizaga da como uno de los escritos en 1919 (Silva Santisteban 84), aparte de la estructura ya observada: una “escena” de baile de marinera (vv.10 al 13) enmarcada dentro de una mayor de matrimonio frustrado (todo el poema) y presentadas o conectadas ambas “escenas” desde los dos primeros versos (“He conocido a una pobre muchacha/ a quien conduje hasta la escena”) y, sobre todo, con aquel “tú no vas a volver” (v. 4) nos encontramos con ciertos hitos que es necesario dilucidar. De esta manera, a modo de círculos concéntricos, aquella “escena” de la tercera estrofa estaría incluida dentro de otra “escena” más extensa (12 versos repartidos en tres estrofas) y ritualmente semejante: el “noviazgo sabido”, leemos explícitamente en el v.2 de “Escena” (versión anterior de nuestro poema). Tanto que podríamos incluso prescindir del tercer cuarteto y no alteraríamos sustancialmente la sintaxis y la semántica que va de la primera a la cuarta estrofa de Trilce XXXVII.

“Escenas”, pues, la de los versos 10 al 13 y la de todo el poema (vv. 1 al 16) que involucran los mismos personajes (yo poético, “pobre muchacha” o “novia”, “la madre”, “sus hermanas” y el “párroco”); pero donde la más breve de ellas (tercera estrofa) tendrá como únicos protagonistas al baile del yo poético con la “novia”; es decir, ésta sería la “escena” íntima que, en el contexto, derivaría en burla al “párroco” (v. 14) y quiebra del “negocio” del matrimonio entre ambos (v. 15). Sin embargo, quizá debemos hilar más fino con esta última “escena” porque, al parecer, constituyó más bien un baile algo fallido. Es decir, nos percatamos que --ya que se trata de un “negocio”-- ninguno de los grupos interesados consiguió su objetivo; ni el de la novia junto con su familia, ni el que instituye de por sí el propio yo poético. No olvidemos que ella es, ante todo, huidiza o calculada inasible “agua” (v. 7) en consonancia a “su amor mal aprendido” (v. 9). En

este sentido, sobre todo si cotejamos la “marinera” de Trilce XXXVII con la del poema “Escena”, percibimos claramente que el bailar de la novia es fingido o taimadamente impostado, de “esguince y huida” y, ante todo, “sin goce” (leemos en los versos 10 y 12, respectivamente, de “Escena”). Y donde el “pañuelo” de ella (en ambos poemas) actuaría, en otro recurso de la misma estratagema pro matrimonial, como ícono erótico, señuelo o promesa de placer: “trazaba puntos/ tildes”, enfatiza Trilce XXXVII, aunque sobre una “melografía de su bailar de juncia”(v. 13); en otras palabras, “bailar” semejante al de un vegetal (“juncia”), quizá esbelto, pero carente de sangre o de auténtica entrega al baile. En este último sentido, y siempre desde la perspectiva del yo poético, también esta marinera entonces --tal como el amor de aquella “pobre muchacha” (v. 1)-- estaría aquí deficientemente aprendida. Pero que se aprendió después, no cabe duda, y esto lo prueba la elocuencia del verso 14: “Y cuando ambos burlamos al párroco”. Por lo tanto, no se cristalizó el matrimonio (ante la Ley o la autoridad), pero finalmente si se consumó el deseo entre ambos¹⁵. Lo que a su vez ilumina el posible sentido del: “tú no vas a volver” (v. 4), de la novia, como alusión a algo conquistado pero que no se iría a reiterar y, por lo tanto, como anuncio o anticipo de una separación inevitable.

Por lo tanto, la palabra “marinera” (v. 10), como eminente baile de pareja¹⁶, adquiere aquí no sólo su perfil e ingrediente más característico: semejar ser un cortejo

¹⁵ Atando cabos con la biografía del poeta, lo sucedido en este poema parecería corresponder con la relación amorosa que tuvo, en 1919, con Otilia Navarrete: “[la familia] empezó a plantearle a Vallejo la urgencia de que precisara sus intenciones o, mejor dicho, definiera sus amoríos con Otilia. Esa definición no era otra cosa que el matrimonio. Vallejo empezó a esquivar respuestas y a verse a espaldas de la familia con Otilia. Las cosas entraron en un compás de tensión y aspereza que pronto estalló. Así fue.”(Espejo Asturrizaga 91-92).

¹⁶ A contrapelo de lo que, Octavio Santa Cruz Urquieta, advierte ocurre en estos tiempos: “Ahora que los nuevos amantes de la Marinera Limeña se reúnen entorno a las reglas y a las coplas de la tradición, pero *ponen jarana* y contestan, ya no por parejas sino... en coro” (27).

erótico y sexual¹⁷; sino retoma el tema recurrente en Vallejo de trascender las fronteras o las lindes¹⁸, en este caso la de la institución familiar -- urbana y pequeña burguesa¹⁹ --, que no sería sino otra forma cultural de cómo se manifiesta La Tirana.

Conclusión

Entendemos que esta es, en rigor, una pequeña muestra y esbozo de un trabajo mayor donde se lea todo *Trilce* en clave de jarana limeña; es decir, en tanto y en cuanto evento oral-musical y corporal. *Performance*, en suma, tal como el movimiento del mar en nuestro trabajo de 2004, que estaría en la base de la inestabilidad semántica de este poemario. Mas, también, evento contextualizado en la historia del Perú --en particular el de los años veinte del siglo pasado-- y donde, por lo tanto, sus actores (en este caso concreto Lima y César Vallejo) guardan específicas relaciones de afinidad y de mutuo rechazo. Creemos que *Trilce*, como muletilla del canto y adorno del baile de jarana, va más allá de incidir en la naturaleza multidimensional de este maravilloso libro de 1922: 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, lo

¹⁷ Para algunos críticos, y no sin razón, aquellos ingredientes son también ubicuos en todo el poemario. Particularmente elocuente es el crítico chileno Jorge Guzmán en su artículo "Sexo y poesía: Trilce XXXVI".

¹⁸ "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).

¹⁹ Si nos atenemos al testimonio de Espejo Asturrizaga, nos enteramos que la familia de Otilia Navarrete guardaba, desde que lo conocieron, un afecto especial por César Vallejo que llegó a ser, aunque por breve lapso, director del Instituto educativo de su propiedad; y que aquella familia sería además: "oriunda del Norte [...] no contaba con la presencia de ningún hombre en la capital [y que] la madre y las hermanas llevaban una vida honesta e intachable" (91). Lo cual, desde una lectura complementaria de *Trilce* XXXVII, quizá también puede reflejarse --particularmente esta última información-- en aquel "pobre muchacha" del verso 1.

seguiremos investigando, la presencia y rol de lo afroperuano. Ingrediente, es obvio, sin lo cual no es posible la marinera y, creemos, no lo sería tampoco este poemario.

“Escena” de baile popular, *Trilce*, a través de la cual se continúan advirtiendo las huellas de “La Tirana”, la patria y su gobierno de turno más bien como madrastra; pero, al mismo tiempo, donde su música y su alegría inherentes contradicen y superan amplia y dialécticamente la letra en una clara apuesta, por parte de César Vallejo, por una sociedad incluyente y por el poder de la inteligencia y de la esperanza. Por lo tanto, la bohemia que frecuentara el poeta por 1919 --en realidad, su modo de apertura hacia la excluyente capital del Perú de la época-- está, una vez traducida en poesía, propiciando la inversión de todos aquellos ninguneos e injusticias para con él y sus prójimos. *Trilce*, entonces, constituiría un canto y baile de victoria que se acompaña y es él mismo también --en su dinámico trazado de “puntos, tildes” (vv. 12-13)-- un pañuelo extraordinariamente elocuente.

Obras citadas

Basadre, Jorge

1964 *Historia de la República del Perú*. Lima: Ediciones Historia (Quinta edición).

Bravo, Federico

2000 La palabra *Trilce*: origen, descripción e hipótesis de su lectura”. *NRFH*, XLVIII, 2, 333-358.

Carrasco, Lawrence

2005 *Las ideas estéticas de César Vallejo. Estudio de sus textos en prosa reflexiva, desde 1915 a 1937*. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.

Cornejo Polar, Antonio

- 1994a *escribir en el aire*. Lima: Editorial Horizonte.
- 1994b “Vallejo: la nostalgia de la oralidad (notas sobre “Pedro Rojas”)”. En: *Vallejo: Su tiempo y su obra*. Lima: Universidad de Lima. Vice Rectorado. 181-191.
- 1992 “Heterogeneidad y contradicción en la literatura andina”. *Nuevo texto crítico*, 9/10, Año V, 103-111.
- Eshleman, Clayton
- 2006 “Todo Vallejo en inglés” (Entrevista). *El Dominical, El Comercio*. Dic. 3, pp. 6-7.
- Espejo Asturrizaga, Juan
- 1989 *César Vallejo. Itinerario del hombre 1892-1923*. Lima: Seglusa Editores.
- Ferrari, Américo (coor.)
- 1996 *César Vallejo. Obra poética*. Madrid: ALLCA XX (Colección Archivos, 2 da ed.).
- Foffani, Enrique
- 1994 “De la constitución del sujeto en Trilce”. En: *Vallejo. Su tiempo y su obra*. Lima: Universidad de Lima, Tomo I.
- Granados, Pedro
- 2005 “César Vallejo y su pensamiento cuantitativo”. *Escritores y poetas en español*. [www.letras.s5.com]
- 2004 *Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Guevara, Pablo
- 2004 “Trato, maltrato e identidad en Lima el no-lugar”. *Escritura y pensamiento (Lima)*, 11, 21-41.
- Guzmán, Jorge
- 1990 “Sexo y poesía: Trilce XXXVI”. *Revista Chilena de Literatura*, 35, 81-96.
- Langellier, Kristin M. y Peterson, Eric E.
- 1997 “Las historias de la familia como estrategia de control social”. En: Dennis Mumby (comp.). *Narrativa y control social. Perspectivas críticas*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Lloréns, José A.

1987 “De la guardia vieja a la generación de Pinglo: Música criolla y cambio social en Lima 1900-1940”. En: Laura Millar, Catherine Roberts, Susan Stokes y José A. Lloréns, *Lima obrera 1900-1930*. Tomo II. Lima: El Virrey. 255-282.

Pacheco, Carlos

1992 *La comarca oral (La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea)*. Caracas: La Casa de Bello.

Santa Cruz, Nicomedes

1970 *Cumanana. Antología afroperuana*. Lima: El Virrey Industrias Musicales.

Santa Cruz Urquieta, Octavio

2002 “Las huellas de La Tirana. De la marinera y su origen”. *Letras (Lima)*, 103-104, 27-38

Silva Santisteban, Ricardo (ed.)

1997 *César Vallejo. Poesía Completa II*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Stein, Steve

1982 “El vals criollo y los valores de la clase trabajadora en la Lima de comienzos del siglo XX”. *Socialismo y Participación*, 17, 43-50.

El diálogo Borges-Vallejo: Un silencio elocuente.

El presente trabajo pretende bosquejar algunas ideas en torno al diálogo que --como poetas-- establecieron César Vallejo y Jorge Luis Borges¹. Dicho diálogo lo inició el peruano cuando en 1927 escribió: "No pido a los poetas de América que canten el *Fervor de Buenos Aires*, como Borges, ni los destinos cosmopolitas, como otros muchachos. No les pido esto ni aquello" (*Repertorio Americano*, San José de Costa Rica, Agosto 15, 1927, p. 92); crítica a la que el escritor argentino, al menos explícitamente, no contestó, pero a la que de alguna manera sí aludió a lo largo de su dilatada obra poética. Probablemente el contexto más elocuente del silencio de Borges sea su poema titulado "El Perú" --del poemario *La moneda de hierro* de 1976-- donde en época de ya plena difusión internacional del peruano² (y fama del porteño), abiertamente lo ignoró y, más bien, rescató como

¹ La bibliografía específica sobre la conexión entre las obras poéticas de César Vallejo y Jorge Luis Borges es escasa; mejor dicho, este estudio no ha sido emprendido aún de modo sistemático y, entonces, es esta carencia la que pretendemos ayudar a remediar. Sin embargo, este campo de trabajo ya ha sido vislumbrado por la crítica; por ejemplo, Mario Paoletti, tratando de responder a la pregunta sobre lo que quedará de la obra de Borges en el futuro, observa: "Quedará también la transparencia de sus poemas, dedicados todos a trazar un mapa de sus propias desdichas, una obra que es una hermana gemela de la de Cesar Vallejo, aunque en dos registros muy diferentes" (30). Y, de modo más sesgado aunque no menos sugestivo, por Elizabeth Garrels en su libro *Mariátegui y la Argentina* (1982) donde, en definitiva, se tratan las afinidades y diferencias culturales entre estos dos "polos opuestos" en sus procesos de modernización --países dependientes ambos, pero próspero el primero y pobre el segundo-- que en el contexto sudamericano son la Argentina y el Perú (39). Conceptos puntuales, estos últimos, que figuran y se desarrollan asimismo en una reciente tesis de maestría para la USP: "Dois polos da Latino/Americanidade: Borges e Vallejo" de Leandro Pasini: "Estamos diante de dois poemas que são expressões brilhantes oriundas de dois pólos da cultura e da sociedade latino-americanas e que trazem de forma inerente e sobre tudo como antítese seus dilemas de classe: o poeta da elite mais ambiciosa do continente e o poeta da cultura indígena da serra peruana, cerceada da história e despossuída materialmente. Com essas diferenças de classe e de cultura, as poesias de Borges e Vallejo enfrentam um mesmo fardo histórico, e suas diferenças e semelhanças são índices da mesma história latino-americana"; pero que lamentablemente ignoran o no informan su fuente. Por último, mención especial merece también un artículo reciente de Alvaro Sarco, "Borges y el Perú", mas ante cuyas conclusiones el nuestro sería de algún modo su complemento y contraparte; es decir, no nos conformamos con que solamente: "Razones de encono personal [contra Alberto Hidalgo y César Vallejo, fundamentalmente], entonces, más que ideológicas o literarias, hicieron que Borges se mantuviera en una contumaz ignorancia de la literatura peruana del siglo XX. Sorprende, eso sí, que semejante discordia la haya sostenido hasta el epílogo de su vida" (154).

² Pensemos en la gravitación de la obra de Vallejo en la poesía española de post-guerra, en su influencia de los años 50 y su hegemonía en los años 60 en Hispanoamérica donde, por ejemplo, en opinión de Roque Dalton se ha pasado de la familia Neruda a la familia Vallejo y considera a éste como "el poeta más grande que ha dado América" (9); es más, donde, según Saúl Yurkievich, a estos poetas Vallejo "les sirve de modelo artístico y ético" (1971:37).

entrañable la poesía de José María Eguren: “Y unas líneas de Eguren que pasan levemente” (*Obras completas*, III:132).

Más, nuestro texto no quiere descender a lo meramente anecdótico o periodístico; desea más bien especular en las razones de esta polémica y, profundizando en ellas, encontrar no sólo las incomprensiones sordas sino también, y curiosamente, los vasos comunicantes en la obra de ambos poetas.

Vallejo-Borges

Obviamente, lo primero de lo que nos percatamos al repasar aquellos dos testimonios, el de 1927 y el de 1976, es que el de Vallejo sólo tomó en cuenta, digamos, la obra del primer Borges, el de *Fervor de Buenos Aires* (1923); no así, en cambio, el del porteño que, como ya señalábamos en nota previa, podía tener en consideración ya todos los avatares de la obra del poeta de Santiago de Chuco. En realidad, creemos que el artículo de Vallejo, antes que como una crítica específica a ese libro de Borges, funciona como una reseña implícita al *Índice de la nueva poesía americana* que, con prólogo de Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, apareciera publicado en Buenos Aires en 1926; Vallejo, entonces, estaría discutiendo aquellos prólogos, especialmente, se entiende, el del antologador e inconsulto antologado argentino³.

El contexto de la cita del artículo del 1927 es el siguiente:

No se trata aquí de una conminatoria a favor del nacionalismo ni intereses raciales. Siempre he creído que estas clasificaciones están fuera del arte y que cuando se juzga a los escritores en nombre de ellas, se cae en grotescas confusiones y peores desaciertos. No pido a los poetas de América que canten el fervor de Buenos Aires, como Borges, ni los destinos cosmopolitas, como otros muchachos. No les pido esto ni aquello. Hay un timbre humano, un sabor vital y de subsuelo que contiene a la vez la corteza indígena y el sustrátum común a todos los hombres, al cual propende el artista, a través de no importa que disciplinas, teorías o procesos creadores... A ese rasgo de hombría y de pureza conmino a mi generación

³Precisamente, tal como refiere Alvaro Sarco, el inicial distanciamiento de Borges con Alberto Hidalgo: “habría respondido a la inconsulta inclusión [en aquel volumen] por parte del arequipeño de poemas de Borges que el autor de *Ficciones* consideraba superados [ejemplo, uno sobre la Revolución Bolchevique]”.

En resumidas cuentas, lo que Vallejo condena en Borges no es, digamos, su localismo (frente al cosmopolitismo de “otros muchachos”), sino su falta de “timbre humano”. Esta impresión sobre la obra de Borges no es nueva, pero probablemente Vallejo sea uno de los primeros en creer constatarla e inaugure una lista de sucesores que esgrimen tan ajetreado argumento⁴; ante el cual, tal como lo indica Jaime Rest, es fácil y oportuno contraargumentar:

Semejante objeción no tuvo presente si lo que se pide era admisible en los propósitos del artista juzgado y, adicionalmente, si la búsqueda de la realidad y las dificultades para acceder a ella con nuestras limitadas herramientas lingüísticas no constituyen problemas imbuidos de valor humano hasta la desesperación (6).

Es más, estableciendo una algo forzada pero ilustrativa interpolación, Vallejo, creemos, comparte la miopía que incluso hasta los años 60 estuvo generalizada en la recepción de la poesía del argentino: “No nos era posible, como nos fue a muchos casi treinta años más tarde, no asimilar su peculiar tratamiento de lo (ir) real con el escapismo. No podíamos ver, bajo la superficie (aparentemente despolitizada) de sus textos la posible referencia --- ¿comprometida acaso? -- a la realidad, a la política, a la historia. No pudimos leer en “El hombre del umbral” o en “El jardín de los senderos que se bifurcan” la discusión que esos textos hacen del colonialismo, o en “La historia del guerrero y la cautiva” la ambigua crítica a la conquista del desierto, al triunfo del hombre blanco y, por tanto, de Roca y de la historia oficial Argentina” (Avellaneda 31). Fuera como fuera, en el caso de *Fervor de Buenos Aires*, acaso no le fue posible observar a Vallejo que este libro es renuente a encasillarlo en la lógica del nacionalismo- cosmopolitismo; que precisamente se trata, entre otras cosas, de socavar este dualismo -- tornándolo insustancial-- proponiendo otra forma de concepción del Yo que no fuese el histórico, real o confesional ya que, como acertadamente nos manifiesta Enrique Pezzoni: “[Borges] Ya en su proclama ultraísta de 1922 [...] se burlaba de la “credulidad” de los líricos intimistas, empeñados en mantener la más desdeñable simulación: la de un Yo presuntuoso de los pormenores del sentimiento” (329). Sin embargo, no todo se limita en este libro a revivir “la tremenda conjetura de

⁴ Entre ellos, por ejemplo, el mismo George Steiner, “según el cual en la producción de Borges falta calor y vitalidad humanos” (46-47).

Schopenhauer y de Berkeley/ que declara que el mundo/ es una actividad de la mente,/ un sueño de las almas,/ sin base ni propósito ni volumen” (“Amanecer”) (I, 38)⁵; a Borges también le interesa fervientemente lo que Vallejo denomina “timbre humano [...] que contiene a la vez corteza indígena y el sustrátum común a todos los hombres”. Tal como se refleja, por ejemplo, en la crítica que en 1925 el escritor argentino hiciera del libro de Eduardo González Lanuza: “no hay una intuición entrañable vivificando sus metáforas” (Pezzoni 328), pensamos que tanto Borges con su “intuición entrañable” como Vallejo con su “timbre humano” aspiran a lo mismo. Este último, digamos, por la vía de una especie de profundización e intensificación de la experiencia del Yo que le permite acceder y reflejar, al mismo tiempo, lo individual y lo colectivo; Borges, más bien, “insistiendo en la radical diferencia entre el anecdotismo superficialmente autobiográfico y el otro, el que revela las condiciones mismas en que el Yo se percibe y percibe el mundo en el texto poético” (Pezzoni 329). *Grosso modo*, ambos apuntan a la necesidad de dar un salto cualitativo en nuestra cotidiana experiencia de las cosas, algo que --por ejemplo, aunque mucho más didácticamente-- en la poesía de Octavio Paz identificamos con el “instante” (revelación, epifanía, satori, etc.)⁶.

Esta incompreensión del autor de *Trilce* hacia aquel poemario de 1923 ilustra sobremanera el empleo por parte del peruano de la expresión “no pido [...] que **canten** [...] como Borges”; dicha expresión [puesta por nosotros en negrita] --que no aparece por

⁵ En *Fervor de Buenos Aires*, podríamos decir incluso que se extrema este distanciamiento del sujeto poético frente a su objeto para eludir cualquier sospecha de lirismo. Si asumimos el **de** como un posesivo (‘suyo’, ‘de Buenos Aires’) y no sólo como una preposición (‘por’), observamos que el objeto --aquella ciudad-- tiene vida, digamos, independiente al sujeto; más aún, haciendo una inversión pero manteniendo la lógica berkeleyana, todas las cosas las estaría pensando --otorgándoles vida-- Buenos Aires, incluso al sujeto que la percibe o anota. Ergo, aquí el Yo poético es nadie, no alguien; o, en todo caso, no es uno, sino más bien todos los hombres. Como podemos leer en un poemario posterior: “Ciegas y extrañamente sigilosas!/ Durarán más allá de nuestro olvido;/ No sabrán nunca que nos hemos ido” (“Las cosas” de *Elogio de la Sombra*) (Borges 1989: 335).

⁶ Desde este punto de vista, por ejemplo: “¡Qué bien se ve la tarde/ desde el fácil sosiego de los campos!” (“La plaza San Martín” de *Fervor...*) (Borges 1989:1 21) es equivalente a “Me gusta la vida enormemente [...] y diciendo:/ Es un ojo éste, aquél; una frente ésta, aquélla...” (“Hoy me gusta la vida mucho menos” de *Los poemas de París*) (Vallejo 1996: 346); y por supuesto semejante a “Mis pasos en esta calle/ Resuenan/ En otra calle/ Donde/ Oigo mis pasos/ Pasar en esta calle/ Donde/ Sólo es real la niebla” (“Aquí” de *Días hábiles*) (Paz 1990: 318). En los tres primeros ejemplos, el común denominador es el testimonio de sorpresa o de asombro ante un descubrimiento; además del de la experiencia de la simultaneidad: de lo Uno y de lo Otro, de lo local y lo universal, del aquí y del más allá. Aunque, claro está, entre los tres poetas, Borges sea asimismo el más nihilista: no existen un aquí y un allá literales, como no existiría propiamente una revelación, ya que todo responde a una huella cultural previa inserta en el lenguaje o la tradición (Ortega 1982: 30).

ningún lugar en la primera edición de *Fervor de Buenos Aires* (1923), ni en el “A quien leyere” ni en los poemas mismos-- pudiera describir más bien una poesía como la de José Santos Chocano, pero no de Borges, y pareciera incidir en la inintegridad por parte de Vallejo del proyecto fundamental del escritor argentino: “[Borges] se mostró ávido de no ser: su literatura última manifiesta reiteradamente la voluntad de desaparecer, para siempre, de perderse en la nada y el olvido” (Fernández 68)⁷. Incluso el título mismo de un poemario como *Fervor de Buenos Aires* nos invita a reparar --a través de la cuidadosa elección de la preposición “de” y no *por*, como ya vimos-- que no se trata de un yo lírico; el agente del “fervor” sería la ciudad de Buenos Aires, en un caso de sutil animización más bien de carácter simbolista. Nada más lejos, pues, de una hipertrofia del yo o de la anécdota que pueden estar implícitos en la elección del verbo “canten”; ni el yo ni la anécdota ya que, en definitiva, el lenguaje --que implica a ambos-- “no puede mediar en nuestro contacto con la realidad” (Cuesta 76). Vallejo no percibió esta impronta dramática, más que escéptica, estoica⁸. Aunque sí pudo, de modo hipotético, perfectamente intuirlo ya que su propia poesía --en especial *Trilce*-- asimismo descrea, con Schopenhauer, de “lo ilusorio de la individualización”; y que es también la representación lingüística de este yo lo que va a activar sus poemas; más, por ejemplo --aunque es un rasgo estrictamente vallejiano y no de Borges--, “tratar de rescatar lo inconsciente, de introducirlo de nuevo en el lenguaje que lo ha excluido” (Franco 1979: 57).

Mas aún, ya en 1922 (*Trilce*), Vallejo había cuestionado la realidad en términos semejantes a los de Borges, a su manera ya había efectuado su “interrogación radical de la naturaleza del conocimiento”. Para constatarlo nos basta sino observar cómo se manejan los números en aquel poemario, a grandes rasgos: “En *Trilce* los números son importantes, pero sólo porque indican un sentido de armonía y orden que se ha vaciado de significación [...] Los números son simples cifras que, como las paredes de la celda, o se suman estúpidamente al mismo número o se multiplican hasta alcanzar cifras tan vacías como ellos mismos” (Franco 1975: 291). Esta preocupación doble y simultánea de Vallejo,

⁷ “Antes que nos alcance [el olvido] juguemos con el lodo/ de ser durante un tiempo, de ser y de haber sido” (“Sherlock Holmes”, *Los conjurados*). (Borges 1989: 686).

⁸ “estoicismo que reconoce la ausencia de explicaciones finales” (Ortega 1982: 31). Y esto, como en Quevedo: “provides consolation in the face of death; this stoic who, like Borges, wonders at time (“el es y el será, y el fue”), who makes us feel that life is a dream, that we cannot know God’s plans for us, that death is a law, not a punishment” (Maurer 193).

finalmente por el sujeto y la realidad, ha sido muy bien resumida por Alicia Borinsky: “There is an important preoccupation with numbers in Vallejo’s poetry that evolves complementary the thought about the subject. He wants to scrutinize proliferation, show what comes before and after, what are the conditions for unevenness, des-equilibrium (*Trilce*)” (222). Insistimos, Vallejo es uno de los primeros --por la relevancia que tienen en su poesía las ideas de Darwin, Marx y Freud-- en proponerle al lector un sujeto determinado por fuerzas que desconoce (Franco 1996: 589).

De esta manera, pues, el uso del término “canten” en esta crónica --en “Contra el secreto profesional” de *Repertorio Americano*, leemos: “fervor bonaerense [...] falso y epidérmico”-- se puede entender desde un punto de vista estético e ideológico. Estético una vez que, desde cierto punto de vista, para el César Vallejo de 1927 Rubén Darío aún sigue siendo el poeta de América: “le basta a Darío la sensibilidad americana, cuya autenticidad, a través del cosmopolitismo y universalismo de su obra, es evidente y nadie puede poner en duda” (Vallejo 1997: 302); mientras que para Borges --y por tanto para el creacionismo o el simplismo-- más bien:

“se gastó el Rubenismo ¡al fin, gracias a Dios! El Rubenismo fue nuestra añoranza de Europa [...] fue un sentirnos extraños y descontentadizos y finos [...] la verdad poetizable ya no está sólo allende el mar [...] está en la queja de la canilla del patio y el lacroze que rezonga una esquina y el claror de la cigarrería frente a la noche callejera” (Borges 1926: 14-15).

Mas ahora, confrontando estas citas con otra crónica vallejjiana, “Poesía nueva” de 1926, se nos aclara mucho más el panorama:

“La poesía nueva a base de palabras o de metáforas nuevas se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna” (Vallejo 1997: 303).

Es decir, la crítica de Vallejo a Borges no sería por su “simplismo”, éste (el de *Fervor de Buenos Aires* o el de sus poemas recogidos en el *Índice*) más bien le satisfecería al peruano; mucho menos por su ausencia de “cosmopolitismo” a usanza de la época; sino por su aparente falta de “universalidad” (a la manera de Darío); es esta falta de

“universalidad” lo que haría a la poesía de Borges “epidérmica”, tal como ya habíamos estimado era --respecto digamos al tono vital-- carente de “timbre humano” (“universal”, vamos entendiendo). Explicándolo de otra manera, ambas caracterizaciones negativas -- “epidérmica” y carente de “timbre humano”, aunque sobre todo la primera-- bien podríamos encuadrarlas, por ejemplo, dentro de lo que Sylvia Molloy, a propósito de las ideas de Walter Benjamín y la vocación flanerística de la época, ha observado en *Fervor de Buenos Aires*: “en Borges hay menos aura que voluntad de aura” (24); de este modo, pues, su poesía resultaría postiza o, tal como denuncia Vallejo, “epidérmica”. Por otro lado, implícito en el término flâneur el deporte de vagar y contemplar reducido a un grupo muy delimitado de personas (aristocratizante o intelectual), la segunda caracterización negativa de la poesía de Borges, carente de “timbre humano” o “universal”, cae por su propio peso; sobre todo si para tipificar el específico flânerismo de César Vallejo tendríamos que hablar de exilio forzado, migración o cosa por el estilo (Cerna-Bazán 1997).

Ahondando en el aspecto ideológico del punto de vista de Vallejo, debemos tener en cuenta que por esos años, según la cronología establecida por José Miguel Oviedo, se constata en el poeta peruano, junto a una profunda crisis moral e intelectual, un “Interés absorbente por el marxismo” (Vallejo 1996: 566), un intento sincero de militancia o coherencia partidaria⁹; a pesar de que, creemos, en el poeta peruano prima la idea del equilibrio de los extremos: “no les pido esto ni aquello”, tal como lo demuestran, por ejemplo, otras de sus crónicas de 1927, en particular las tituladas “Los ídolos de la vida contemporánea”¹⁰ y “El espíritu universitario”¹¹. Frente, por ejemplo, al espiritualismo de

⁹ Según Alan Sicard, análogo proceso de ideologización experimenta también su misma poesía; “una de las diferencias que existen entre *Trilce* y *Poemas humanos* es que en este último libro va casi desapareciendo toda la gratuidad en el manejo del lenguaje poético que caracterizaba a *Trilce*: Asistimos, a partir precisamente de *Poemas en prosa* [los comienza a escribir, según Oviedo, desde 1924], a una como sistematización del lenguaje poético (muy notable en el uso de la antítesis, por ejemplo) sobre bases que son de carácter ideológico” (93).

¹⁰ “La boga popular en que están cayendo los revolucionarios es el mejor signo de la agonía de las revoluciones de la postguerra. Ya es difícil encontrar una persona que no sea revolucionaria o, al menos, que no esté adherida al revolucionarismo contemporáneo. Todos y no por snobismo sino sinceramente vanguardizan en política con los comunistas integrales, en economía con el marxismo, en literatura con el superrealismo, en música con el jazz-band, en artes plásticas con los negros, en ciencia pura con Einstein, en ciencia aplicada con el cinema, en gimnástica con el tenis [...] Tales revoluciones han logrado una victoria absoluta. Su jornada histórica, en cuanto espíritu revolucionario, está pues cumplida. [...] Pero ya estamos en vísperas de que se inicie el otro movimiento [...] Este movimiento no será de reacción [...] sino de equilibrio dinámico [...] Nadie sabe lo que saldrá de ese acto de justicia y rigor” (Vallejo 1997: 282-283)

un Jacques Maritain (Vallejo 1997: 369) y al catecismo político de un Diego Rivera (Vallejo 1997: 364), César Vallejo postula en “La dicha de la libertad”: “un nuevo filósofo, salido, pongamos por caso, de las fábricas de la Citroen” (Vallejo 1997: 369), en pos de una justa armonía entre lo espiritual y lo material¹². Mas, es probable también, sería esta misma inconsistencia política --“voluntariosa”, en términos de Sylvia Molloy-- la que le estaría restando “timbre humano” y “universalidad” a la poesía de Borges, a pesar de los propios poemas “comprometidos” de este último en los años 20¹³. Textos que a Vallejo le parecerían escritos a la sazón de lo que denuncia, verbigracia, en sus crónicas inmediatamente antes citadas (“Los ídolos de la vida contemporánea” y “El espíritu universitario”) y figuran también en el *Índice*. En otras palabras, al de Santiago de Chuco le sonarían aquellos poemas “comprometidos” del porteño como mero reflejo de la “boga popular” o simple alarde universitario. En todo caso, a este respecto la nuestra es sólo una hipótesis ya que es sobre todo después de 1928 en que Vallejo pareciera adoptar, ocasionalmente, un discurso marxista más definido donde pensamiento y sentimiento serían más lúcidos y eficaces al ceñirse al conocimiento de ciertas leyes universales: “Marx ha decretado, una vez por todas, la falencia del sentimentalismo, de la utopía y del patriotismo, pequeño o grande, en materia sociológica [léase poética] (Vallejo 1997: 471).

Borges-Vallejo

El Perú

De la suma de cosas del orbe ilimitado

Vislumbramos apenas una que otra. El olvido

¹¹ “-Quien quiera trabajar sinceramente por los pueblos de América tendrá que convenir en que el más grave foco de mistificación y oscurantismo que existe actualmente en el continente, es el espíritu universitario. En él se incubó ayer el plagio de la democracia europea y en él se está incubando ahora el plagio comunista. Hay que empezar por destruirlo de raíz, en todas sus formas y manifestaciones” (Vallejo 1997: 338).

¹² Tratando de tipificar la teoría del compromiso en César Vallejo, en “César Vallejo y el marxismo”, el filósofo peruano David Sobrerilla postula que el autor de Trilce optaría por una tercera vía: “En su ponencia ‘La responsabilidad del escritor’ Vallejo contraponen el lema de Cristo ‘Mi reino no es de este mundo’ y el que él mismo enunciaba para el intelectual en *El arte y la revolución*: ‘mi reino es de este mundo’, el lema siguiente: ‘Mi reino es de este mundo, pero también del otro’ --o sea del espíritu y a la vez de la materia”(Sobrevilla 307-308).

¹³ Borges, en la década del 20, no estaba contra la literatura comprometida sino, por el contrario, escribió poemas sobre la Revolución Bolchevique, sobre Yrigoyen y la UCR, etc.

Y el azar nos despojan. Para el niño que he sido,
El Perú fue la historia que Prescott ha salvado.
Fue también esa clara palangana de plata
Que prendió el arzón de una silla y el mate
De plata con serpientes arqueadas y el embate
De las lanzas que tejen la batalla escarlata.
Fue después una playa que el crepúsculo empaña
Y un sigilo de patio, de enrejado y de fuente,
Y unas líneas de Eguren que pasan levemente
Y una vasta reliquia de piedra en la montaña.
Vivo, soy una sombra que la Sombra amenaza;
Moriré y no habré visto mi interminable casa.

(*La moneda de hierro*, 1976)

En este verso alejandrino pesa, creemos, el ninguneo de Borges hacia la poesía de César Vallejo y, muy probablemente, a pesar de lo que se lee en el prólogo de este poemario¹⁴, tengan que ver en esto no sólo motivos estéticos, sino también ideológicos. Además, sería muy humano, en el autor argentino habrían gravitado las palabras que le mereciera a Vallejo su poemario de juventud, *Fervor de Buenos Aires*. Claro que en todo esto estamos en el terreno de lo meramente hipotético (aunque, como ya anotamos, definitorio para un crítico como Alvaro Sarco); sin embargo, esto no es óbice para especular sobre este silencio, sobre todo si el arte de Borges el silencio o la ausencia adquieren tan particular significación¹⁵. Y no es el caso, ni mucho menos, que la obra de José María Eguren (1874-1942) sea desdeñable o inferior a la de Vallejo, es sabido que ambos --sin desmerecer la tarea precursora de Manuel González Prada e incluso la función propagandística que le cupo a José Santos Chocano para llamar la atención sobre la poesía del Perú-- fundan la tradición contemporánea de la poesía de este país. Es más, si bien

¹⁴ Borges declara que a su edad, 76 años, ha llegado a la conclusión de sentirse “indigno de opinar en materia política” (1989b: 121-122)

¹⁵ Nomás pensemos en el poema díptico “Ajedrez” (*El hacedor*, 1960) donde en el II soneto no se reproducen --a pesar del aparente paralelismo que se nos invita a considerar-- las mismas fichas que figuran en el I; se sustrae el caballo, lo cual lleva a pensar a Luis Antezana que --dado el movimiento que dibuja esta pieza-- se nos está negando la L [etra], la posibilidad de conocimiento; es decir, lo sustraído, lo ausente, deviene a ser lo más significativo en el poema (Conversación con Luis Antezana en Cochabamba, año 1994).

consideramos que Eguren, “poeta que trasciende el modernismo simbolista y se convierte en enlace con la nueva poesía” (Verani 24), guarda por su “levedad” mayor afinidad con el estilo de Borges¹⁶, es imposible hablando de literatura peruana no tomar en cuenta al autor de *Trilce*.

Veamos, pues, cuáles pudieron ser las razones del poeta argentino para cometer semejante olvido. Para este propósito puede ser muy útil hurgar en los prólogos de su *Biblioteca personal* que habrían llegado a 100 si no lo hubiera sorprendido la muerte en 1986; este volumen es un lugar privilegiado para reparar en los gustos o prejuicios estéticos del escritor porteño. De esta manera, si clasificáramos la obra de Vallejo tal como hace la crítica --al menos, por ejemplo, Alain Sicard algo más arriba--, es decir, *Trilce* como algo diferente, por su complejidad ideológica y experimentación con el lenguaje, a *Poemas de París (Poemas humanos)*, menos complejos ideológicamente y menos experimentales; Borges tomaría distancia frente a ambas estéticas. En relación a la del primero, *Trilce*, porque le achacaría a Vallejo --curiosamente de modo semejante a como el poeta peruano lo hace a la vanguardia-- el tratar de escribir un libro moderno¹⁷; respecto a *Los mitos griegos* de Robert Graves, nos dice Borges: “Nunca trató de ser moderno, ha declarado que un poeta debe escribir como un poeta y no como un período” (31). Muy ligado a esto, entonces, le achacaría a *Trilce* su ofuscamiento en el estilo; refiriéndose al autor de *Las variedades de la experiencia religiosa. Estudio sobre la naturaleza humana*, nos dice el porteño: “Como David Hume, como Schopenhauer, William James fue un pensador y un escritor. Escribió con la claridad que requiere la buena educación; no fabricó dialectos

¹⁶ En este sentido Borges se lee (se ve) a sí mismo en Eguren o, en todo caso, el calificativo “levemente” define muy bien la poesía de este último. José Olivio Jiménez nos ilustra: “[Eguren] vivió en un silencio y recogimiento cordial, nada hosco, en una suerte de correlato o metáfora existencial de su propia poesía, desligada sin acritud de la realidad material e histórica” (372).

¹⁷ Aunque a diferencia de Vallejo que sí se refiere a la vanguardia en sentido estricto (ejemplo, su nota “Poesía nueva” publicada en *Amauta* en 1926), del Borges de 1923 está pensando más bien en el Modernismo. Este poeta --lo deducimos desde el “A quien leyere” de su libro juvenil-- frente al novomundismo opone un entorno íntimo y cotidiano: “Mi patria [Buenos Aires] no es el dilatado mito geográfico que esas dos palabras señalan; es mi casa, los barrios amigables”, a cambio de “la lírica decorativamente visual que nos legó Don Luis de Góngora por intermedio de su albacea Rubén, quise oponer otra, meditabunda, hecha de aventuras espirituales”; por último, respecto al uso del idioma, frente al abuso de la metáfora opta por la etimología: “disciplina más ardua de lo que suponen quienes sin lograr imágenes nuevas, fían su pensamiento a la inconstancia de un estilo inveteradamente metafórico y agradable con flojedad”.

incómodos” (126). “Claridad”, clasicismo¹⁸, pues, versus los “dialectos incómodos” de *Trilce*: vanguardia y Barroco¹⁹. Por lo tanto, relacionando todo lo anterior, el libro que Vallejo escribiera en 1922 le parecería a Borges carente de encanto: “Observa Stevenson que hay una virtud sin la cual todas las demás son inútiles; esa virtud es el encanto” (58).

Ahora, respecto a los *Poemas de París*, Borges lo objetaría precisamente por ser literatura “comprometida”²⁰:

“La esencial grandeza de Kipling ha sido oscurecida por algunas circunstancias adversas. Kipling reveló el Imperio Británico a una Inglaterra diferente y quizá un poco hostil. Wells y Shaw, socialistas, [...] Fatalmente incurrieron en el error de juzgar a ese hombre genial por sus opiniones políticas. Ese mal ejemplo tiene hoy muchos seguidores; es común hablar de literatura comprometida “(84).

En este sentido, Borges, sin duda, preferiría un autor que encajara con su imagen -- no decepcionada todavía-- del Dostoievsky de *Los demonios*: “Yo había imaginado que Dostoievsky era una suerte de gran Dios insondable, capaz de comprender y justificar a todos los seres. Me asombró que hubiera descendido alguna vez a la mera política, que discrimina y que condena” (33). El rechazo de Borges a esta clase de literatura tiene que ver, asimismo, con un concepto meta-literario algo más hondo que, como todos los demás, figura desperdigado en toda su obra: “Kipling observa que a un escritor le está permitido urdir fábulas, pero le está vedado saber cuál es la moraleja” (105). Finalmente, sumados

¹⁸ Al respecto, Wladimir Kryszynski nos ilustra: “Sin duda, Borges cumple, al menos, un postulado de la poesía clásica moderna tal como lo formula T. E. Hulme allá por 1914 en su manifiesto *Romanticism and Classicism*. Practica fancy antes que imagination. Fancy es la poética de la finitud del mundo, opuesta a la imagination que caracteriza a la poesía romántica de la infinitud” (204). En este sentido, es particularmente oportuno relacionar esto, asimismo, con lo que está haciendo Borges en *Fervor de Buenos Aires*; añadido el hecho que, según precisa también este crítico: “El apego de Borges a la tierra patria es fundamentalmente cultural y se inscribe en la repetición de las isotopías del meta-saber” (205).

¹⁹ Resulta sumamente ilustrativo ese pasaje del Prólogo de *Los conjurados*: “Las teorías pueden ser admirables estímulos (recordemos a Whitman) pero asimismo pueden engendrar monstruos o meras piezas de museo. Recordemos el monólogo interior de James Joyce o el sumamente incómodo Poliferno” (Borges 1989:643)

²⁰ Aunque deberíamos reparar que esta atingencia es más coherente con el escritor maduro, y no, con el escritor joven; ya que Borges, como señalamos antes, en la década del 20 no estaba contra la literatura comprometida. Dicho escritor maduro emergería recién, según Rafael Olea Franco: “hacia la década del 40 [...] quien sólo deseaba para ellos [sus textos de juventud] el olvido”(18). En todo caso, es fundamental situar en su época respectiva las opiniones de Borges (en realidad, las de cualquier otro autor); aunque particularmente aquí, en estos sus elocuentes silencios hacia la obra de César Vallejo que, como dijo Alvaro Sarco, sostuvo hasta el epílogo de su vida.

todos estos criterios, aquellos textos póstumos de Vallejo estarían vetados al gusto de Borges porque los leemos “en función de la historia, no de la estética” [*La Eneida* de Publio Virgilio Marón] (119).

Vemos, pues, que --conjugados-- serían dos criterios (uno de orden estético y otro de orden ideológico) los que habrían influido en Borges para que no incluyera la poesía de César Vallejo entre lo más entrañable del Perú. El adverbio en función adjetival (“levemente”) que califica la poesía de José María Eguren constituye, precisamente, la antípoda implícita con la que Borges estaría describiendo los versos de César Vallejo. No ‘leves’ estos, más bien ‘pesados’, por ser, en términos de Borges, un dialecto incómodo (*Trilce*) (recuérdense, tal como el hipérbaton del “incómodo Polifemo”); no ‘leves’, asimismo, y en resumidas cuentas, por su arraigo a la “historia” y no sólo a la “estética” (*Poemas de París*). Ergo, “Y unas líneas de Eguren que pasan levemente” de modo estoico y discreto, como un río de poco caudal (sin mayor énfasis en el yo) que no se afirma en la vida sino, como en Manrique o Quevedo o Borges, en lo imaginario o en la muerte (no olvidemos que Borges por esa fecha tiene ya más de 70 años, y en “El Perú” termina afirmando: “Moriré y no habré visto mi interminable casa”). El sintagma verbal “pasan levemente”, pues, es proteico, integra de modo sutil ambas lecturas: revela la opción por una estética y por una situación en el mundo; defiende una forma de discurso, también, censura o se ensaña con la poesía “comprometida”.

Por último, y desde el contexto de la historia de la recepción de los poetas hispanoamericanos del siglo XX, no deberíamos soslayar que también en esta decisión, frente a César Vallejo, de optar por un “poeta menor”, existiría un Borges interesado en aludir a su propia persona; sobre todo si recordamos los poemas “A un poeta menor de la Antología” o “A un poeta menor de 1899” (*El otro, El mismo*, 1964) en relación, por ejemplo, a los famosos o indiscutibles de su época --al menos, hasta promediar la década del 70--, Pablo Neruda y Octavio Paz.

¿Vallejo-Borges?

Obviamente, ahora comenzamos a observar lo que, pese a sus marcadas diferencias, tienen en común las obras de estos dos grandes poetas hispanoamericanos.

En ambos --aunque Elba Bohórquez se refiera aquí sólo al argentino y no al peruano:

La experiencia [...] subentiende no sólo un reto del sujeto individual frente al poder teórico sino de una identidad cultural frente a otra, verbigracia la de un argentino, como dice él mismo [Borges], extraviado en la metafísica [”Nueva refutación del tiempo”, *Otras inquisiciones*]. A una escala social, Borges expresa el desacuerdo con una forma de pensar ajena y el calificativo europeo que se le aplica a menudo queda así relativizado. Su más auténtica genialidad [también, creemos, la de Vallejo en *Trilce*] me parece estar en haber dado verbo a la reacción semiótica que todo sujeto experimenta pero no siempre expresa frente al orden cultural (191).

Lo que sucede es que en la poesía de César Vallejo su “reacción” también va a integrar --e ir integrando paulatinamente más en sus textos posteriores a *Trilce*, y con aquel mismo perfil no sólo individual-- el aspecto económico-político. Frente a un Jorge Luis Borges que, al menos en su poesía, escinde sociedad de cultura --tal como su Buenos Aires está desprovista “de toda presencia humana” (Molloy 25)--, Vallejo no lo hace. Dicha escisión, como lo formula muy bien Wladimir Kryszinski, probablemente tenga una explicación en la particular manera como Borges practica su clasicismo en comparación, verbigracia, a la forma en que lo ensaya Vallejo: “Para él [Borges], el pensamiento es una experiencia en sí que disocia su sensibilidad” (203); vale decir: “puesto que en la práctica poética de Borges el pensamiento se hace una experiencia autónoma y una obsesión demasiado repetitiva, su sensibilidad disociada [...] rompe rara vez el círculo vicioso de las isotopías [llámese meta-saber]” (204).

Mas, al margen del juicio que le merece a Kryszinski la poesía de Borges, lo cierto es que ambos, no sólo el poeta argentino, ensayan la típica periférica transculturación o bricolage²¹.

En segundo lugar, si bien es cierto estamos dando énfasis, seguro que con justa razón, a una lectura, digamos, de un Borges no logocéntrico: “que entiende el texto como

²¹ En la última entrevista que Ángel Rama concedió, argumenta: “Yo alguna vez dije que la operación que hacía Borges con la información universal para elaborar sus cuentos [...] era una operación de bricolage, exactamente como la que hace el jefe de una tribu africana que toma un sillón de dentista al que sacramenta, le pone cosas y lo transforma en el trono real” (Díaz Caballero 29).

transformación de otro, como problema de escritura” (Rodríguez 84), no debemos olvidar que existe también un Borges logocéntrico; como Mario Rodríguez en la misma página nos informa:

Los textos borgianos soportan dos lecturas posibles: la logocéntrica y la no logocéntrica. La primera [...] busca siempre el sentido del texto en la anterioridad: el sujeto, la conciencia, lo real [...] Se trata de una comprensión del texto como “expresión de” [Ejemplo, el ser argentino] que conlleva un confinamiento notable de la escritura. La otra lectura es la no logocéntrica.

Este esquema de lectura de la obra de Borges, juzgamos que acertadamente didáctico, nos puede llevar a aquilatar con justeza lo que sobre el mismo escritor argentino indica Guillermo Sucre:

Entre las grandes admiraciones borgianas se cuentan los Evangelios y los poemas de Whitman; las razones son evidentes: la presencia en esos textos de lo épico y de lo anecdótico. En otra oportunidad Borges ha declarado que lo que más personalmente siente es la épica. ¿No podría considerarse su poesía como una suerte de épica subjetiva? Casi siempre hay en ella algo que se cuenta, que se desarrolla como dentro y fuera a la vez del poeta mismo (50).

Nosotros consideramos, al respecto, y a riesgo de equivocarnos, que no habría otra mejor definición de *Trilce*; es también “épica subjetiva”, sino que más elocuente y comprometiendo, sin sustraerse a ninguno, múltiples planos de lo de afuera y de lo de dentro²², no sólo citas o huellas culturales; y con la salvedad de que en la poesía del

²² Estos múltiples planos, espaciales y temporales, los logra Vallejo en *Trilce* --además de rescatar en el texto, como dice Jean Franco, lo inconsciente desechado por el lenguaje-- sobre todo apelando reiteradamente al ícono que, tal como ya hemos visto, es un modo harto elocuente de, según Julia Kristeva, añorar a la madre, preguntar insistentemente por lo vreal (132). Este es, a grandes rasgos, el modo como aquel poemario de 1922 se hace tridimensional. Modo que no comparte en absoluto Borges ya que, por el contrario, éste se atiene siempre a la etimología; es decir, confía en lo simbólico o, llamémoslo con sus propias palabras, “el lenguaje y la tradición” (“Borges y yo”). Sin embargo, así como cabe hablar de un Borges logocéntrico y uno no logocéntrico; lo mismo cabría decir de la poesía de César Vallejo, e incluso clasificar sus libros de acuerdo a ese paradigma. De esta manera, *Trilce* sería el poemario no logocéntrico por excelencia del peruano, como *Los heraldos negros* y los poemas de París serían más bien textos logocéntricos que, aunque con excepciones, también conllevarían, tal como dice Mario Rodríguez para el caso de los del argentino: “un confinamiento notable de la escritura”.

peruano: “a diferencia de los románticos que sitúan lo ideal fuera del mundo material. Vallejo trata de materializar lo simbólico y crear un lenguaje adecuado a la duración y a lo transitorio” (Franco 1996: 590).

Sin embargo, si esta actitud ante el lenguaje (por lo menos en *Trilce*) es lo que diferencia a Vallejo del escritor argentino --para aquél existe un afuera, no sólo como sensibilidad ante lo épico, que debe integrarse “al lenguaje y la tradición”--, a su modo, en Borges, este llamado de afuera y su respuesta va a ser cada vez más patente, si no en su prosa, sin duda sí en su poesía:

esta poesía última es eminentemente personal. Lo es en cuanto habla de la infelicidad de un hombre, pero en el contexto todo de su obra esa voz solamente permitida desde la vejez adquiere la dimensión de un silencio, es una astilla de luz que acentúa aun más la oscuridad rasgada (Alazraki 165).

Vallejo murió relativamente joven, es difícil vislumbrar cómo hubiera evolucionado su poesía, por lo menos el tono de su poesía, pero es difícil imaginar que él no suscribiera también estos versos:

Cómo puede morir una mujer
o un hombre o un niño, que han sido tantas primaveras
y tantas hojas, tantos libros y tantos pájaros y tantas
mañanas y noches.

Esta noche puedo llorar como un hombre, puedo sentir
que por mis mejillas las lágrimas resbalan, porque sé que
en la tierra no hay una sola cosa que sea mortal y que
no proyecte su sombra” (“Abramowicz”) (Borges 1989: 658-659).

Lo curioso del poeta argentino es que logra esta intensidad sin recurrir, tal como Vallejo en *Trilce*, a lo logocéntrico. Si en general la literatura de Borges le sigue constantemente los pasos a muchos textos antiguos y en otras lenguas (no sólo el latín) que

entraron a Occidente y fueron traducidos al castellano²³, y de este modo nos acerca a aquel entrecruzamiento, a aquel abismo cultural donde apenas somos nosotros, sino más bien el Otro, los Otros; en cambio, en sus últimos poemas recurre a los mitos, por ejemplo a Ulises en “Reliquias” (*Los conjurados*), no para pretender calcarse o reflejarse en ellos, sino para corroborar una falencia o un error personal (y social), que hace que aquella ejemplaridad sea literalmente imposible.

Asimismo, otro paralelo muy significativo entre Vallejo y Borges, es el tratamiento de la mujer en sus respectivas poesías. En ambas, aquélla asume un papel fundamental, en concreto a través de la figura de la madre. Lo cual, para el caso de la obra del argentino, no desmiente sino más bien corrobora la opinión de Alicia Borinsky: “Las mujeres acuden muertas a la cita [...] o simplemente inertes en contraste con ese otro material vivo, maleable, alusivo, ligado al placer y la repetición: los libros y ciertos objetos privilegiados como el zahir, el aleph, el laberinto. La intimidad, ese acercamiento transformador de cada participante en un encuentro, se patentiza para Borges en los libros y queda puesto entre paréntesis en la relación con la mujer” (1999: 10).

Sin embargo, el argumento de Borinsky recaería sólo sobre uno de los dos Borges que ya Mario Rodríguez distinguía, el no logocéntrico. En cuanto al otro Borges, y teniendo en cuenta que “el tema del amor no ocupa una posición central en su obra” (Carracciolo 561), sucedería lo mismo que en la poesía logocéntrica de su colega peruano: “las imágenes de la mujer, de la amada, y sobre todo de la ausente invariablemente connota a la madre en el contexto vallejiano. La madre como una ausencia presente es una constante en toda su poesía” (Ironne Amestoy 45). Es decir, la presencia de lo femenino en la obra del porteño habría que pensarla monopolizada por la figura materna, o que también en su poesía: mujer, amada y “ausencia presente” (madre) constituyen --tal como en la poesía de Vallejo-- una unidad, nunca una tríada independiente; más bien algo así como

²³ En esto la obra de Borges se parece a la obra del Rey Sabio (Alfonso X), en cuanto ambos son para nuestra lengua el principio y el final de un proyecto de traducción universal. El Rey traduce y asciende, fundando nuestro imaginario en castellano (“el lenguaje y la tradición”, dirá el argentino en “Borges y yo”). Borges, como Alejo Carpentier en *Los pasos perdidos*, desciende y va hacia los orígenes de aquella traducción; pero que no es un lugar, claro, ni un momento, sino nosotros mismos ya, algo sutil y tan consistente como eso. Los *exempla* del *Calilae Dimna*, por ejemplo, fueron traducidos del sánscrito al árabe (s. VIII), luego al hebreo, y de allí al latín (*Directorium Vitae Humanae*), por el converso Juan de Cepeda), antes de vertirse al castellano recién en 1251.

una (santísima) trinidad. Obviamente, haciendo la atingencia que los poemas de contenido amoroso del peruano, a diferencia de los del argentino, si dramatizan la pena o celebran la dicha²⁴.

Ahora, en relación a la añoranza de la madre, si en *Trilce* es reiterativo, incluso en su opacidad, el uso del ícono del círculo --y de sus semejantes: la ola o el cero (Granados 2000)-- tal que lo perfilan como un auténtico fetiche²⁵; y, en *España, aparta de mí este cáliz*, por sucesivas transformaciones e interpolaciones, el yo poético se convierte en una “madre” él mismo: “Niños//...//Si tardo”. En cambio, respecto a esta misma materia, Borges se orienta con más comodidad --e incluso le resulta suficiente-- el orden simbólico o “el lenguaje y la tradición”. Es por este motivo que su escritura no recurre a “dialectos incómodos” y, más bien, se atiene al diccionario y a la etimología. Sin embargo, tal como por ejemplo constatamos en el poema “Reliquias” (*Los conjurados*), tejiendo con lo simbólico un entramado sutil y casi tan impenetrable como el del estilo vanguardista del peruano. Esperamos haber contribuido a la comprensión de los lazos entre las poesías de seres aparentemente tan disímiles como Borges y Vallejo. Aunque es inconcebible imaginar que Vallejo pasara su adolescencia educándose en un colegio suizo o a Borges escribiendo cartas --desde París a algún “compañero” o amigo-- lamentándose de no poder contar siquiera con lo más elemental para vivir; la poesía es finalmente lenguaje (aunque sólo lenguaje no sea) y allí se justifican vasos comunicantes, comparaciones, inadvertidas interpolaciones. Creemos que no hemos intentado proponer un “nuevo Borges” o un “nuevo Vallejo”; simplemente, al leer sus

²⁴ Los poemas de contenido amoroso en Borges: “Son siempre momentos pasajeros que el poeta detiene más por lo que propician que por lo que son en realidad. Es el arabesco de una meditación el que parece justificarlo antes que una intensidad emocional que el poeta siempre sabe irreal” (Carracciolo 561), según este mismo crítico, en “Susana Bombal” de *El Oro de los tigres*, por ejemplo: “Lo erótico se nos revela aquí como fugitiva visión y como una triste culminación que no alcanza el tono celebratorio [...] Es más bien la certidumbre de su condición inasible y transitoria lo que patentiza” (564).

²⁵ Al respecto, Roberto Echavarrén nos ilustra: “Si bien el fetiche puede ser descrito con palabras [...] creo que vale antes que nada como imagen, como imagen muda y tangible, o como hendiduras y protuberancias al tacto, o como sonido, en el caso de que se trate del grano de cierta voz. Agreguemos que, a diferencia de un síntoma, que de ordinario se disuelve en la interpretación y desaparece, el fetiche está solidificado, petrificado, y las interpretaciones erradas o acertadas, no conmueven sus consistencias, no empalidecen las cualidades de su textura [...] Es una imagen movible, vacilante, aunque de firme impronta. Parece autosuficiente, con poder propio (poder que sin embargo depende de un campo de asociaciones, y es por tanto, delegado)” (27-28).

poesías desde el prisma de lo estético y lo ideológico, permitimos demostrar que así como fueron hombres de su tiempo también respondieron --como poetas-- a una coyuntura común: tratar de renovar el lenguaje ya demasiado complaciente del Modernismo, y el gratuitamente automático de la Vanguardia. Y en esta empresa, nosotros comprobamos que ambos compartieron un mismo fervor, que es lo que otorga autenticidad --“timbre humano” o “intuición entrañable”-- a sus versos.

Queda pendiente, lo advertíamos al inicio de este ensayo, un trabajo donde se recojan las voces de los poetas que, desde los años 60, van aprovechando y fundiendo ambas canteras, y sobre todo ilustrar cómo los novísimos poetas producen, en este mismo comienzo de milenio en Latinoamérica, tan naturalmente su propio Vorges y su propio Ballejo.

Obras Citadas

Alazraki, Jaime.

1984 “El difícil oficio de la intimidad.” en *Expliquémonos a Borges como poeta*. Ángel Flores (ed.). México: Siglo XXI. 181-192.

Aronne A., Lida.

1979 “Trilce IX: Bases analíticas para una poética y una antropología literaria”. *Inti*, 9, 26-52

- Avellaneda, Andrés.
- 1992 "Borges y nosotros, en los sesenta". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505-507, 229-232.
- Bohórquez, Elba.
- 1996 "La cuestión de lo teórico como fuente de lo literario en la Obra de Jorge Luis Borges" en *Coloquio Internacional Borges, _Calvino, la literatura*. v. 1. Université de Potiers. Madrid (), 181-192.
- Borges, Jorge Luis.
- 1989 *Obras completas*. III v. Buenos Aires: Emecé.
- 1987 *Biblioteca personal (prólogos)*. Madrid: Alianza.
- 1926 *Índice de la nueva poesía americana*. Prólogo de Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Sociedad de Publicaciones el Inca.
- 1923 *Fervor de Buenos Aires*. S. e., Buenos Aires.
- Borinsky, Alicia.
- 1993 "Borges: hallazgos del olvido" en *Jorge Luis Borges. Una teoría de la invención poética del lenguaje*. *Anthropos* 142-143, 125-126.
- 1982 "On traslation and the art of repetition". *Dispositio* vol. VII, 19-20, 217-127.
- Cerna Bazán, José.
- 1997 "Aldeano, heraldo, testador: migraciones del sujeto en la poesía de César Vallejo". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXIII, 46, 67-87.
- Cuesta Abad, José.
- 1995 *Ficciones de una crisis*. Madrid: Gredos.
- Dalton, Roque.
- 1963 *César Vallejo*. La Habana: Casa de las Américas,.
- Derrida, Jacques.
- 1986 *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- Díaz Caballero, Jesús.
- 1991 *Ángel Rama o la crítica de la transculturación (Última Entrevista)*. Lima: Lluvia,.

- Echavarren, Roberto.
- 1998 *Arte andrógino. Estilo versus moda en un siglo corto.* Buenos Aires: Colihue,.
- Espejo Asturrizaga, Juan.
- 1965 *César Vallejo. Itinerario del hombre.* Lima: Juan Mejía Baca.
- Fernández, Teodosio.
- 1993 “La presencia de Shopenhauer en la literatura de Jorge Luis Borges”. *Documentos A.* Barcelona, 6-18.
- Franco, Jean.
- 1996 “La temática: de Los heraldos negros a los “Poemas póstumos” en César Vallejo *Obra poética.* A. Ferrari (ed.).
- 1979 “La ‘desautorización’ de la voz poética en dos poemas de Vallejo”. *Actas del Coloquio Internacional.* Freie Universität Berlin, Junio, 7-9.
- 1975 *Historia de la literatura Hispanoamericana (A partir de la Independencia).* Barcelona: Ariel,.
- Garrels, Elizabeth.
- 1982 *Mariátegui y la Argentina: Un caso de lentes ajenos.* Gaithersburg, MD, USA: Ediciones Hispamérica,.
- Goloboff, Gerardo M.
- 1993 “Borges y su concepción del ritmo poético” en *Jorge Luis Borges. Una teoría de la invención poética del lenguaje.* *Anthropos* 142-143, 134-136.
- Granados, Pedro.
- 2000 “El mar y los números en Trilce, de César Vallejo: hacia una filología tridimensional” en *Edición e interpretación de textos andinos.* I. Arellano y J.A. Mazzotti (eds.). Universidad de Navarra/ Iberoamericana/ Vervuert, 17-34.
- Jiménez, José Olivio.
- 1989 *Antología crítica de la poesía modernista Hispanoamericana.* Madrid. Hiperión,.
- Kristeva, Julia.

- 1972 “Verdad y verosimilitud del texto psicótico”. En: Julia Kristeva (ed.) *Loca verdad*. Buenos Aires: Editorial Fundamentos. 122-139.
- Krysinski, Wladimir.
- 1992 “Isotopías y procesos cognitivos en la poesía de Borges” En *Jorge Luis B Borges*. Karl Blüher/ Alfonso de Toro (eds.). Frankfurt am Main: Vervuert , 12-22.
- Maurer, Christopher.
- 1986 “The Poets’s Poets: Borges and Quevedo” en *Borges the poet*. Carlos Cortinez (ed.). USA: University of Arkansas, 17-64.
- Molloy, Sylvia.
- 1999 “Flaneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire”. *Variaciones Borges*, 8, 16-29.
- Monguió, Luis.
- 1952 *César Vallejo. Vida y Obra*. Lima: Perú Nuevo.
- Olea Franco, R.
- 1993 *El otro Borges. El primer Borges*. México: FCE.
- Ortega, Julio.
- 1982 “Borges y la cultura Hispanoamericana” en *Asedio a Jorge Luis Borges*. Joaquín Marco (ed.). Barcelona: Ultramar.
- Oviedo, José Manuel.
- 1996 “Cronología establecida por José Miguel Oviedo” en *César Vallejo. Obra poética*. A. Ferrari (ed.).
- Paoletti, Mario.
- 1999 *Borges verbal*. Buenos Aires: Emecé.
- Passini, Leandro.
- “Dois polos da Latino-Americanidade: Borges e Vallejo”.
- [www.anep.edu.uy/cerps/SALTO/LENGUA/lit_contemp/2leandro_pasini.doc -]
- Paz, Octavio.
- 1990 *Obra Poética (1935-1988)*. Barcelona: Seix Barral.
- Pezzoni, Enrique.

- 1997 “Fervor de Buenos Aires: Autobiografía y autorretrato” en *Lectura crítica de la literatura americana. vanguardias y toma de posesión*. Tomo III. Saúl Sosnowsky (ed.). Caracas: Biblioteca Ayacucho. 326-348.
- Rest, Jaime.
- 1975 “Borges y el espacio literario”. *Hispanamérica*, 11-12, 21.
- Rodríguez, Mario.
- 1979 “Borges y Derrida”. *Revista Chilena de Literatura*, 13, 31-42.
- Sarco, Alvaro.
- 2004 “Borges y el Perú”. *Escritura y pensamiento*, 7: 14, 149-156.
- Sicard, Alain.
- 1973 “Contradiction et renversement matérialiste dans la Poésie de César Vallejo” en *Séminaire César Vallejo*, 6-14.
- Sobrevilla, David.
- 1994 *César Vallejo, poeta nacional y universal y otros trabajos vallejanos*. Lima: Amaru.
- Steiner, George.
- 1973 *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y revolución Lingüística*. Barcelona: Barral.
- Sucre, Guillermo.
- 1974 *Borges el poeta*. Caracas: Monte Ávila.
- 1990 “Borges: Marginal, Cantral” en *La máscara, la transparencia* (Ensayos sobre poesía Hispanoamericana). México: FCE (1990), 34-50.
- Vallejo, César.
- 1998 *Obras completas. Artículos y crónicas*. Tomo II. Jorge Puccinelli (ed.). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- 1995 *Obra poética*. Américo Ferrari (ed.). Madrid; ALLCA XX,.
- 1927 “Contra el secreto profesional a propósito de Pablo Abril de Vivero”. *Repertorio Americano*. Mayo 5, 92-93.
- Verani, Hugo.

1997 “Las vanguardias literarias en Hispanoamérica” en *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión*. Tomo III. Saúl Sosnowski (ed.). Caracas: Biblioteca Ayacucho. 9-66.

Yurkievich, Saúl.

1971 *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Barral.

Compromiso y magia en la poesía de agitación política:

El caso de Roque Dalton (y César Vallejo)

En este breve ensayo nos proponemos deslindar --si es esto posible-- los componentes de compromiso (militancia política) y magia (oficio poético) presentes en la poesía de Roque Dalton. Dicho deslinde toma en cuenta, sobre todo, la teoría, crítica y contexto literarios vinculados a aquellos componentes; respecto a este último, el oficio poético, destaca la relación que la obra del poeta salvadoreño guarda con la poesía de César Vallejo.

Magia

El término magia alude, por un lado, a lo que en el caso análogo de la obra de José María Arguedas quedó como ingrediente distinto al de la estricta opción ideológica: “Fue leyendo a Mariátegui y después a Lenin que encontré un orden permanente en las cosas; la teoría socialista no sólo dio un cauce a todo el porvenir sino a lo que había en mí de energía, le dio un destino y lo cargó aun más de fuerza por el mismo hecho de encauzarlo. ¿Hasta dónde entendí el socialismo? No lo sé bien. Pero no mató en mí lo mágico” (283). Es decir, podríamos atribuirle a la poesía de Dalton una connotación de tipo cultural¹ o

¹ Aunque dicho rasgo cultural en la poesía de Roque Dalton, a diferencia del de la obra de Arguedas [*Yawar fiesta* en este caso], no sea perceptible “un zigzaguo ideológico donde el inicial ‘realismo’ signado por el pensamiento de Mariátegui, va acusando a partir de cierto momento el influjo de lo que nosotros decidimos llamar grosso modo ‘culturalismo’, y en donde la lucha de clases devendría anacrónica gracias a una providencial mediación cultural o mestiza” [cita de Silverio Muñoz en su libro *José María Arguedas y el mito de la salvación por la cultura*] (1). Semejante crítica a la obra de Arguedas, pero esta vez desde la derecha más recalcitrante la encontramos en esta glosa de aquellas coordenadas estéticas de Arguedas: “El socialismo no mató en él lo mágico, pero en sus mejores creaciones lo mágico mató al socialismo (es decir, a la ideología)” (Vargas Llosa 30).

mítica² que si bien es cierto --para el caso de un escritor centroamericano contemporáneo-- se justificaría mejor, por ejemplo, en la obra del guatemalteco Miguel Angel Asturias o de la poesía de Ernesto Cardenal (en cuanto hacen un rescate explícito de las cosmogonías de las sociedades autóctonas latinoamericanas), cabe también observarla en la poesía del salvadoreño. Esto se comprobaría tanto en sus logradas “Recreaciones libres sobre temas nahualt y mayances” del libro *Los testimonios* (1964), como posteriormente en *Las historias prohibidas de pulgarcito* de 1974 (Dalton 1994: 664) y, por otro lado, también en lo que sería su deuda con el surrealismo, vía Pablo Neruda³, aunque la vinculación con este poeta sería “cosa que rechazara Dalton” (Weiss 207).

Sin embargo, si la influencia del poeta chileno --junto, por ejemplo, con la de Lorca y Aleixandre-- es constatable en sus primeros poemas --“hemos sido/ todos los pastores vertiginosos/ que coronan a diario/ al Macchu-Picchu en sideral vigilia” (“Canto a América con la voz múltiple”, *La Prensa gráfica*, 19 de Agosto de 1956) (Dalton 1994: 73)-- e incluso persiste como un eco en su libro de 1961, *La ventana en el rostro*; aquí mismo ya empieza a hacerse sentir la presencia de César Vallejo. Por ejemplo en los siguientes

² Aunque en el marco particular de la poesía centroamericana de esta época, según Claire Pailler, sea en la poesía de las mujeres donde es más fácilmente observable al menos un importante aspecto de dicho componente mítico: “dentro de un comportamiento poético que podríamos llamar ‘nacional’, las mujeres más espontáneamente se refieren a los elementos naturales [Por ej. Gioconda Belli y Rosario Murillo]. Esta especificidad, que aparece ya en el rápido examen de los títulos, se confirma por la comparación con las obras masculinas: sólo evocaremos por contraste las dos tendencias principales que ilustran respectivamente Pablo Antonio Cuadra y Ernesto Cardenal, histórico-narrativa y catalogadora la de éste, y la primera más bien de inspiración cósmica y mítica” (90). Complementariamente, creemos, otro aspecto importante de lo mítico presente en Dalton probablemente se halla implícito en el propio surrealismo como que, según Jean Franco, éste era un movimiento que estimulaba la invención poética al insistir en la liberación de la palabra del ordenamiento lógico, y en la búsqueda de una verdad interior; más, aun así, en la poesía del salvadoreño no se corrobora en estricto lo que apunta la misma estudiosa: “[el surrealismo] comprometía al poeta a una autenticidad personal sin comprometerle a abrazar una ideología o una posición política” (324-325).

³ “[E]l surrealismo salvaguarda lo mítico, lo mágico, lo misterioso y, en esta dirección, prolonga el vector romántico-simbolista. Mientras el surrealismo presupone un retorno reparador al orden pre-industrial, el dadaísmo decide enfrentar el menoscabo provocado por el nuevo contexto urbano y la sociedad de masas [...] Si Pablo Neruda inagura en la poesía hispanoamericana la alucinada videncia que los surrealistas preconizan, la actitud dadaísta está representada [...] por las torciones de César Vallejo” (Yurkievich 27-28).
Interesante reflexión que asimismo ilustraría el proceso poético del propio Roque Dalton, a grandes rasgos, el ir de Neruda hacia Vallejo.

versos: “Francisco Sorto tiene/ nueve años de estar preso./ Mató/ porque tenía que matar./
 ../ Francisco Sorto tiene/ nueve ojos de estar preso./ Nueve gritos de luz donde los siglos
 bailan/ como niños pequeños” (Dalton 1994: 119), personaje que nos hace recordar al
 miliciano “Pedro Rojas” de *España, aparta de mí este cáliz*; y por el uso de los números,
 entre otros, también al poema “Los nueve monstruos”, otro texto póstumo de Vallejo.
 Fuere como fuere, ya en *Taberna y otros lugares*, muy elocuentemente leemos: “Pero si
 Neruda --para citar un caso conocido-- tiene algo de zombie a partir de *Residencia en la
 tierra*, ¿como descubrir, reconocer, clasificar el virus de lo muerto, el perfil cadavérico en
 sus libros posteriores[...] en fin, cómo diferenciar una palabra viva de una ya lista para el
 camposanto?” (109-110). Por lo tanto, sólo cabría hablar con propiedad de su relación con
 Neruda hasta la poesía de Roque Dalton anterior a 1963 --ya que su breve poemario *El mar*
 de 1962 es de alguna manera una recaída en la poesía del premio Nobel chileno⁴--, año de
 la publicación de *El turno del ofendido*⁵ y de su ensayo, *César Vallejo*: “el poeta más
 grande que ha dado América” (9), asevera el escritor salvadoreño.

Agregaríamos, respecto a lo que vamos denominando “magia” en este ensayo, que
 es perceptible la deuda de Roque Dalton con cierta teoría platónica o romántica de la
 poesía (“El poeta debe ser fundamentalmente fiel con la poesía, con la belleza... El poeta es

⁴ “Hay grandes piedras en tu oscuridad tempestuosa
 grandes piedras con sus fechas lavadas por tu sombra
 porque hasta el sol del día cómese tu sombra
 cruje en tu frío despidiéndose del aire
 que no se atreve a penetrarte” (Dalton 1994: 125).

⁵ Aunque también aquí asoma de vez en cuando Neruda, como por ejemplo en el poema “Casida”: “Crujíd de amor los dientes en el lecho/ mortal su clima cálido la desnudez/ como los territorios del rocío/ crujid el corazón despedazándose” (Lara 145). Sólo será despuees, creemos que desde *Taberna y otros lugares*, que el poeta --cuando hable de amor-- sabrá prescindir convenientemente de lo telúrico y lo enfático o la solemnidad. Como, por ejemplo, en los textos dedicados a Lucy: “Oh Lucy, ¿por qué no me clasificas/ entre los insectos que amas?/ Todo es cuestión de atarvesarme el cuello/ con un alfiler de mi tamaño/ y colgarme entre las crisálidas/ con un hermoso rotulito blanco; sábado”, “Lucy: hueles a ciertas comidas fuertes de mi país./ lo digo en serio, sin pensar en las implicaciones más burdas”, “Oculta esas rodillas, Lucy”, del poema “Taberna”; que, por cierto, preludian la colección *El amor me cae más mal que la primavera*.

tal porque hace poesía, es decir, porque crea una obra bella”) que mereció una severa amonestación por parte de cierta crítica: “He [Dalton] does what too many others (including marxists) have done, in presuming, without analysis, the necessity for an unspecified ‘artistic quality’ as though ‘beauty’ or ‘artistic quality’ were self-born, self-sufficient essences rather than classbound, materially conditioned terms. Naturally he distinguishes his own use of this concept... But the blur remains” (Bankay 19). Esta observación es probablemente cierta; la poesía hace hablar a Roque Dalton a veces como un romántico, pero lúcido de ello: “Antes reímos mucho./ Ahora quisiera dejar caer las palabras/ como una lluvia de gran altura./ .../ Déjenme tratar de aislar la belleza/ (aunque ello suene horrible)” (“Ojo” de *Los pequeños infiernos*, probablemente de 1962 (Dalton 1994: 648). Esta percepción de la poesía en la obra del salvadoreño está vinculada, creemos, a su remanente católico (metafísico o transhistórico) que incluso expone --“como un problema nuestro, es decir, de los católicos y de los comunistas” (Dalton 1994: 507)-- en “Los hongos”, largo poema dedicado a Ernesto Cardenal. Pero, contradicción poetológica o metapoética --más bien dialéctica-- que a fin de cuentas es recurrente en los textos de Roque Dalton: “¿Para que debe servir/ la poesía revolucionaria?/ ¿Para hacer poetas/ o para hacer la revolución?” (“PR” de *Un libro levemente odioso* de probablemente comienzos de los años 70) (Dalton 1994: 674).

Dialéctica aquélla, asimismo, que tiende interesantes lazos con otra poesía “comprometida”, nos referimos a la de un contemporáneo suyo, el barcelonés Jaime Gil de Biedma: “La fusión y el contraste del realismo histórico crítico con el sustrato irracionalista y mítico se actualiza como proyección poética” (Armisen 107). Para los dos poetas este “sustrato irracionalista y mítico [mágico]” debemos entenderlo ante todo como sinónimo

de lúdico⁶. Es más, creemos que en ambos, y no sólo en el poeta de Barcelona: “su interés en el *juego de la vida*, y en el juego cósmico, ético y poético viene de lejos, de su reconocida lectura de Nietzsche” (Armisen 108); en particular del pensamiento ético y mítico de este filósofo: “Vinculado a los orígenes de la tragedia, Dionisios es también [...] el dios de las máscaras y de la risa, el dios del juego” (Armisen 107). Sin embargo, y constatando oportunas diferencias, mientras “La lengua poética de Jaime Gil de Biedma busca en la cultura de los orígenes el fundamento y confirmación de su identidad conflictiva y burguesa” (Armisen 128), el concepto de magia de Roque Dalton --como persona, mucho menos burgués y más cristiano que pagano respecto a su colega español-- tiene que ver, sobre todo, con su propio oficio como poeta. No precisamente, entonces, aquel concepto estaría invitándonos a describirle como un “poeta-poseso”⁷, sino, más bien, la “magia” de Dalton estaría llamándonos la atención sobre su lucidez en cuanto artista, en lo acertado de su criterio y libertad para recurrir a uno u otro recurso poético y, no pocas veces, incluso enseguida pasar a parodiarlo. Entendemos que este es el caso en la poesía del salvadoreño, sobre todo desde su libro *Taberna y otros lugares*, y, en particular, desde el poema “Taberna”, escrito --como las demás composiciones de este libro-- en Praga, entre

⁶ En términos de lo que, también según Antonio Armisen, Hans-Georg Gadamer señala respecto a un libro fundamental de la época, *Homo ludens*, que fue leído por Gil de Biedma y probablemente también por Roque Dalton: “Huizinga [...] ha elaborado las conexiones entre el juego infantil y ese otro jugar sagrado del culto” (104). En otras palabras, aludimos aquí a los orígenes lúdicos de la poesía, concepto que estaba en boga entre los intelectuales y artistas nuestros sobre todo a partir de la traducción del libro de Huizinga (1938) al español (1943, FCE, México). Y además, al menos para el caso del aspecto lúdico --entendido como irónico o antipoético-- en la poesía del salvadoreño, porque en ésta es perceptible la gravitación de lo que con fortuna ha denominado José Emilio Pacheco “la otra vanguardia”, es decir, la incorporación del prosaísmo de la New Poetry que “será [entre los latinoamericanos] vehículo de una poesía de la resistencia, apuntalará muchas expresiones líricas de la Revolución Cubana y sustentará el mejor libro de poemas políticos escritos después de Neruda: *Poesía revolucionaria nicaragüense*, que es como un solo poema anónimo y colectivo [México, Ediciones Patria y Libertad, 1962]” (103-4).

⁷ Icono derivado de la lectura --ideológicamente sesgada-- de Lara Martínez, ya que le permite a éste justificar teóricamente su compilación frente a la de otros antólogos del salvadoreño que “insisten siempre en reducir su imagen polifacética, su riqueza temática y su profundidad poética y teológica a un mero compromiso político” (Dalton 1994: XLIII).

1966 y 1967, y a manera de un “Conversatorio” en la taberna U-Fleku de aquella ciudad (Dalton 1969: 154).

Compromiso

En términos generales podemos adelantar que la poesía de Roque Dalton comparte con la del resto de la generación del 60 en Latinoamérica un "corte con las pautas formales tradicionales, especial atención al lenguaje ideológico, mayor inclinación al lenguaje narrativo, aplicación frecuente de las técnicas del collage y utilización de la totalidad de los elementos brindados por el mundo contemporáneo a través de los medios de comunicación colectiva" (Salas 24). Es cierto, también, que estos rasgos ya son perceptibles de alguna manera desde Pablo Neruda, César Vallejo y Nicolás Guillén, según señala muy bien Rosa Sarabia: "Precisamente la poética de la inmediatez del realismo se hace eco en época de cambios sociales acelerados" (117). Es decir, tal como se dio en el caso de la literatura de la emancipación donde ésta produjo a nivel literario "el condicionamiento social de las formas y no sólo de los asuntos" (Rama 1976: 37)⁸. De este modo, y ya entrando de lleno en la "desconstrucción" de lo que hemos denominado "compromiso" en la poesía de Roque Dalton, tendríamos que los tres estamentos (“Asuntos, Oralidad y Sistema cerrado”) sintetizados por Angel Rama para definir “el arte burgués de la revolución” (1976: 39), vemos que, por lo menos, “Asuntos” y “Oralidad” coinciden a la perfección con la

⁸ Angel Rama, explica: “La literatura de la emancipación es la literatura de la revolución, el primer ejemplo en la historia cultural hispanoamericana de una creación literaria encuadrada rígidamente por un vertiginoso cambio político-social al que sirvió y cuya incidencia sobre temas y formas establece un primer modelo de literatura revolucionaria. Este modelo tendrá posterior aplicación, con las concebidas variaciones derivadas del tiempo y las circunstancias culturales específicas, en otras instancias revolucionarias que vivirán las sociedades hispanoamericanas [...] Literatura y revolución se ofrecen por primera vez mancomunados en Nuestra América y así lo estarán hasta que el ingreso del estilo romántico europeo revele que ha sido superado el período revolucionario” (1976: 37).

propuesta de la poesía del salvadoreño y, por qué no, con la de toda Centroamérica de esos años⁹.

“Asuntos” y “Oralidad”¹⁰ hacen que los relacionemos enseguida con la metodología (y limitaciones) de los talleres de poesía: “Se concibieron como una expresión de grupo: el producto final resulta de una elaboración común, y la versión definitiva pasó por una crítica de grupo [...] La “normalización” se llevó a cabo gracias a las Reglas [*Unas reglas para escribir poesía*, ejemplar mimeografiado, Managua, 1980] elaboradas por Ernesto Cardenal” (Pailler 46), con la poesía exteriorista¹¹ más la antipoesía (no creemos practicada o asumida, al menos teóricamente, en los talleres¹²) que también cultiva Roque Dalton. En cuanto al “Sistema cerrado”, que es el tercero de los rubros sintetizados por Rama, cabe hacer alguna distinción con el caso de la poesía centroamericana y la de Dalton en particular. Para el malogrado crítico uruguayo aquel rubro consiste en lo siguiente: “El discurso poético deviene sistema de referencias que valen como incitaciones para el lector pero no como comunicaciones de experiencias de vida o de realidad, adquiriendo así una curiosa autonomía, estrictamente literaria, que sin embargo en nada disminuye su eficacia social”; luego, en la misma página, agrega: “La existencia de este sistema alude, en el

⁹ Aunque John Beverley y Marc Zimmerman distinguen de un modo dialéctico: “we argue that literature has been in Central America not only a means of politics but also a model for it” (XIII).

¹⁰Asuntos: “la lírica manejará un repertorio de lugares comunes y de fórmulas poéticas [...] Buena parte de la producción que recogen las antologías es anónima, no sólo porque ignoramos a sus autores sino porque carece de una impronta individual. lo que no es atribuible a débil capacidad creativa ni a falta de robustas individualidades, sino a sumisión a un sistema colectivo rígido” (Rama 1976: 40-41)

Oralidad: “Intensificación del régimen discursivo y didascálico de la poesía, equiparado a la oración pública [...] La función educativa que asume la poesía en la plaza republicana [...] postula una ampliación obligada del público[...] lo que determinó una general simplificación de los recursos estilísticos y una invasión de los modos oratorios [...] De hecho la poesía y el discurso manejaron prácticamente el mismo repertorio y tuvieron los mismos autores” (Rama 1976: 40).

¹¹ “El exteriorismo es la poesía objetiva: narrativa y anecdótica, hecha con elementos de la vida real y con cosas concretas, con nombres propios y detalles precisos y datos exactos y cifras y hechos y dichos” (Cardenal 1974: 16-17).

¹² Ya que, como bien reza el título del artículo de Mario Rodríguez: “Nicanor Parra, destructor de mitos” en la antipoesía: “la desmitificación del yo poético conlleva una desacralización de la poesía y de sus temas y, en última instancia, una desacralización del mundo” (63).

campo social, a la consolidación de estructuras sociales igualmente cerradas que detienen la expansión del proceso revolucionario, lo congelan, procediendo a una reestructuración autoritaria de sus elementos componentes” (41). En particular respecto a esto último, pensamos que Roque Dalton fue muy conciente de los excesos de ciertas --al fin y al cabo-- retóricas poéticas (llámense, por ejemplo, exteriorismo o antipoesía) y por eso su estilo es tan matizado, y cuando se percata --a veces en el mismo acto de escritura-- que va hacia un “Sistema cerrado”, es el primero en hacer parodia de ello. Roque Dalton, en poesía y no sólo en ella, pareciera aspirar a una revolución permanente.

En relación a esto, la parodia o el humor frente al “Sistema cerrado”, es oportuno argumentar que, como dice James Iffland: “la risa sirve como una especie de ‘cachetada benévola’ para ‘despertar’ a ese individuo o sector social que se ha petrificado, para hacerlo entrar nuevamente en el fluir variable de la realidad” (81); o como también señala certeramente Mario Benedetti: “A veces el humor de Roque no apela a la ironía sino a la mera alegría de vivir” (223). Es decir, el humor como *locus amoenus*, pero donde no está dejada de lado la lucidez: “La alegría es también revolucionaria, camaradas,/ como el trabajo y la paz” (Dalton, 1969: 141).

En Dalton tenemos, pues, este *locus amoenus* como sinónimo de la revolución permanente. Es decir, no es aquí el tópico del “imaginario nostálgico de un estado previo a las enajenaciones del presente” (Beverley 71), sino más bien --tal como en el caso de los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso-- testimonio de una arcadia que funciona asimismo como utopía. El *locus amoenus*, entonces, no es mero sucedáneo de un estado melancólico; vía el humor, es en la poesía de Roque Dalton muestra palpable de gozo del presente y saludo de bienvenida a la utopía. Es por este motivo, creemos, que existen determinados personajes en la obra de Roque Dalton --lo mismo en la poesía de Vallejo, y no sólo en

España, aparta de mí este cáliz-- que son ya por sí mismos maravillosas primicias de dicha utopía y, por ende, también muestras extraordinarias de humor: "Carlos Jurado es mi amigo llamado Carlos. De muchacho realizó mi gran anhelo: trabajó en un circo [...] Luego, Carlos fue motorista. [...] Hoy por la tarde vino a casa a regalarme una revista y no pude hacerlo pasar pues yo estaba desnudo y él se hacía acompañar de su mujer, Chichai, que lo ha de amar mucho, a juzgar por la forma que toma su voz cuando dice Carlos" ("Carlos Jurado" de *Los testimonios*, 1964)¹³.

Este tipo de escritura y composición en la poesía del salvadoreño ha llevado a muchos críticos a recién identificarla en *Taberna y otros lugares*, libro con el que ganara en aquel género el Premio Casa de las Américas de 1969. Para Saúl Yurkievich, por ejemplo: "Dalton reacciona contra todas las censuras, contra toda delimitación externa del desible poético, de la libertad expresiva, contra las convenciones mutiladoras de derecha e izquierda, contra el clasicismo y, en especial, contra el enemigo interno, el acartonado realismo socialista" (29). El mismo Angel Rama, por su parte, después de vincular a "Taberna" con el acento que proporcionó a la poesía Allen Ginsberg y sus compañeros de promoción¹⁴, más bien apunta: "en él [Dalton] se ha dado una experiencia emparentable

¹³ Es oportuno llamar la atención sobre la maestría en el manejo humorístico de la prosa del salvadoreño; abundan los ejemplos, pero tomamos dos, casi al azar, de la antología de Lara Martínez: "Ella nos ha llamado con suavidad desde el baño y nos ha dicho que no encuentra la llave del agua caliente, pero que a pesar de todo nos quiere mucho y además va a pedirnos que nos asomemos porque se le antoja vernos desnudos un poquitín. Como un joven Jefe de Estado Mayor que dirige antes que nadie la batalla" ("La casa de Carlos"); "Caen señoritas en paracaídas y todas, gracias al cielo del que vienen, se parecen a ti" ("Sueño No.11.880") (406 y 407).

¹⁴ En realidad, en cuanto a la influencia de la poesía norteamericana en Roque Dalton habría que retroceder, tal como lúcidamente lo expone José Emilio Pacheco, a la gravitación de José Coronel Urtecho: "El gran difusor de los poetas norteamericanos en Hispanoamérica [...] al volver en 1927 de los Estados Unidos y fundar en Nicaragua el grupo Vanguardia" (107), y a la labor precursora de Pedro Henríquez Ureña, Salvador Novo y Salomón de la Selva [*El soldado desconocido*] que, agrega Pacheco, vieron "la posibilidad de apropiarse, para los fines de su propia lengua y dentro de su molde, la dicción poética angloamericana, como los modernistas habían ampliado inconmensurablemente el repertorio lírico castellano con recursos aprendidos en Francia" (104). Aunque, también es muy cierto --y nos permite completar el cuadro-- fue a través de Walt Whitman que "se inicia un diálogo poético norte-sur. La corriente conversacional [...] se inicia

con la que Bertolt Brecht cumplió al tratar de instaurar una poética auténticamente marxista, cosa que desde luego no puede confundirse con los adulcorados productos del realismo socialista, sino con lo que desde siempre reclamó José Revueltas [...] una literatura materialista dialéctica, a la que sólo en *Taberna* se aproximó. Ella tampoco puede confundirse, simplistamente, con lo que se denomina ‘literatura social’, porque de ella no está ausente el hombre individual ni su plena subjetividad” (1986: 190-191).

Sin embargo, una vez repasadas una a una las hojas de este libro en su edición cubana, no podemos en absoluto rubricar la observación políticamente interesada de Rafael Lara Martínez: “Las transfiguraciones poéticas de la persona en Roque Dalton son demasiado complejas, múltiples y antagónicas, para seguir recreando una imagen monolítica, única, de un poeta-guerrillero a la cual nos tiene acostumbrados la crítica” (XVI). Es decir, lo que Lara Martínez mañosamente descontextualiza, no lo inscribe en su contexto histórico-social, es posible interpretarlo como parte de las contradicciones de un proceso revolucionario, en el cual no se pueden ignorar --aunque parezca demasiado ortodoxo mencionarlo-- la cuna o la educación de sus protagonistas. O, como con tino Pedro Conde señala, es preciso insistir en que nuestro poeta: “avanza, pues, superando y nunca desmintiendo sus preocupaciones iniciales. Avanza, naturalmente, entre las dudas y temores de la crisis inevitable que precede y conduce a la madurez [...] afinando --por decirlo así-- la puntería del francotirador que se mantiene fiel a su enemigo” (9).

Conclusión

Pensamos que lo intransferible de la poesía de Roque Dalton es su humor; signo éste de lucidez, salud mental y esperanza; en otras palabras, dialéctico *locus amoenus*. En otros aspectos, su poesía --oficio o magia-- responde más o menos a lo que también hicieron otros poetas de su promoción, y que de alguna manera se encuentra ya esbozado en la obra de César Vallejo, Nicanor Parra o Pablo Neruda, y en la poesía coloquial que nos viene de la tradición norteamericana (para no remontarnos, tratándose del uso coloquial de la lengua en español, a la lírica primitiva de las jarchas o a las canciones gallego-portuguesas medievales). El ideario de su compromiso político es el de su pueblo en lucha,

con Whitman y la continúan Sandburg, Pound, H.D., Amy Lowell, Fletcher, Eliot, Patchen, Cummings, Williams, Ginsberg, entre otros” (Sarabia 6).

El Salvador, y el del resto de países latinoamericanos que por esos años --y a través de las armas-- intentaban liberarse del imperialismo made in USA.

Así, pues, el humor de Roquer Dalton, en su poesía, constituye para nosotros su logro mayor o hazaña más memorable y, en absoluto, refleja un yo poético diletante. Nos revela, más bien, una voz poética centrada y orientada en la conquista de sus objetivos: la liberación de su pueblo. El humor es lo que le permite a Dalton estar siempre disponible --ligero de ortodoxia-- al servicio de la revolución.

Por otro lado, aunque sería tópico de otro ensayo, pensamos que la vinculación --fruto de la admiración-- de Dalton con Vallejo es profunda. Tanto que nos atreveríamos a decir que la obra del salvadoreño --en su plenitud o madurez-- es un fundido sobre todo de Trilce, mucho más que de los poemas póstumos del peruano, pero bajo nuevas coordenadas de lectura y respondiendo a otras urgencias. En sus momentos más logrados, en la poesía de Dalton no podemos disgregar lo serio de lo parodiado, la realidad inmediata de su reflejo metafísico o mítico, la persona de sus muchos yo; y no tenemos más remedio que yuxtaponer todas estas realidades renuentes a fundirse en una sola. Más allá del culto por la opacidad del lenguaje --según Hugo Friedrich, característico de la lírica moderna (Achugar 76) --, sentimos que Dalton y Vallejo trabajan con materialidades. No necesariamente transparentes éstas, pero sí suficientemente corpóreas o llenas como para pasar inadvertidas por el hilo del lenguaje. Mas, ¿cómo lo hicieron?, ¿cómo lo lograron estos poetas?, son cuestiones que quedan abiertas al diálogo.

Obras citadas

Achugar, Hugo

1984 “Poesía política e interpretación populista. Dos poemarios salvadoreños”. *Texto Crítico*, 29, vol.10, 75-89.

Arguedas, José María

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

Armisen, Antonio

2001 “Lecciones, lecturas y juegos según sentencia del tiempo. Aspectos de lo lúdico en la poesía comprometida de Jaime Gil de Biedma”. *Voz y letra*, XII, 1, 89-128.

Bankay, Anne-Marie

1984 "Roque Dalton's Poetry in the Context of the Sixties: The Thematic and Artistic Concerns of Spanish American Committed of this Decade". Ann Arbor, MI: PhD Dissertation.

Benedetti, Mario

1988 “El humor de Roque Dalton” en *Crítica cómplice*. Madrid: Alianza.

Beverley, John

1987 “La economía política del locus amoenus” en *Del Lazarillo al sandinismo*. Minneapolis: The Prisma Institute.

Beverley, John y Zimmerman, Marc

1990 *Literature and politics in the Central American revolutions*. Austin: University of Texas.

Conde Sturla, Pedro

1983 “Oficio de poeta” en Roque Dalton, *Taberna y otros lugares*_(Santo Domingo: Ediciones de Taller) 7-46.

Dalton, Roque

1994 *En la humedad del secreto (Antología poética de Roque Dalton)*. Rafael Lara Martínez (ed.). San Salvador: Concultura.

1969 *Taberna y otros lugares*. La Habana: Casa de las Américas.

1963 *César Vallejo*. La Habana: Cuadernos de la Casa de las Américas.

Franco, Jean

1975 *Historia de la literatura hispanoamericana. A partir de la independencia*. Barcelona: Ariel.

Gicovate, Bernardo

1970 “Lo infantil en el pensamiento y en la expresión de César Vallejo” en Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas. (México: El Colegio de México), 417-422.

Iffland, James

1994 “Hacia una teoría de la función del humor en la poesía revolucionaria (a propósito de Roque Dalton)” en *Ensayos sobre la poesía revolucionaria de centroamérica*. San José: Educa.

Muñoz, Silverio

1980 *José María Arguedas y el mito de la salvación por la cultura*. Minnesota: Instituto para el Estudio de Ideologías y Literaturas.

Pacheco, José E.

1997 “Nota sobre la otra vanguardia”. *Casa de las Américas*, No 118, 1980, 103-7.

Pailler, Claire

1989 *Ritos primordiales y poesía fundadora en América Central*. Paris: Editions du CNRS.

Pring-Mill, Robert

- 1979 “The nature and the functions of Spanish American Poesía de Compromiso”.
Bulletin of the Society for Latin American Studies. No 31.

Rama, Angel

- 1986 “Roque Dalton asesinado” en *Roque Dalton*. La Habana: Casa de las Américas.

- 1976 *Los gauchipolíticos rioplatenses. Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Calicanto

Rodríguez, Mario

- 1970 “Nicanor Parra, destructor de mitos” en *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*.
Montes, Hugo y Rodríguez, Mario. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 49-87.

Sarabia, Rosa

- 1997 *Poetas de la palabra hablada. Un estudio de la poesía hispanoamericana contemporánea*. London: Tamesis.

Salas, Horacio

- 1975 *Generación poética del sesenta*. Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas.

Vargas Llosa, Mario

- 1996 *José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: FCE.

Weiss, Judith A.

- 1977 “Roque Dalton: Puntos de partida para el estudio de su obra poética”. *Cuadernos Americanos*, Año XXXVI, vol. CCXIV, 199-210.

Yurkievich, Saúl

- 1972 *Poesía hispanoamericana 1960-1970, una antología a través de un certamen continental*. México: Siglo XXI.

RESEÑAS Y CRÓNICAS

Hitos y metamorfosis del deseo* en la poesía de César Vallejo

Los Heraldos negros (1918)

Oral: Zona erótica: el seno materno: “Deseo del Otro original, la madre” (Lacan) [pulsión canibalística]

Trilce (1922)

Anal – fálico

Anal: inversión: el yo poético es la madre que está a la expectativa del guano de su niño: el universo, el mundo; en Trilce I no es el yo poético el que defeca. O, de modo usual, la identificación del yo con sus propios excrementos se ha proyectado al mundo y, particularmente, al mundo de arriba: al sol; el cual, por ejemplo en Trilce XIV, sería también el que defeca: “Esas posaderas sentadas para arriba” (v.6). Asimismo, en Trilce I, el yo poético sería una madre que recibe gozosa la donación (defecación) de su hijo, el Sol - “seis de la tarde/ DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES” (vv.12-13)--, para beneficio de su “insular corazón” (v.8).

Fálico: La cuestión fundamental en Trilce es la diferenciación sexual. En este sentido, este libro describe un círculo (Trilce I a LXXVII) porque es la constatación de un hallazgo; la exploración --demorada y sistemática-- del contorno de una vulva. Territorio liminar respecto a la profundidad del útero. Espacio paralelo y semejante a la playa (escenario típico de Trilce) respecto al fondo marino --o análogos: “charco”, tarde gris y lluviosa-- característico de Los Heraldos Negros. Asimismo, y de modo paralelo a aquella exploración radial , descubrimiento perplejo --y no menos gozoso-- de la ausencia de pene en la mujer. Esto último, a diferencia de la donna fálica --la Salomé, atractiva y castradora,

tan cara al Modernismo y, en especial, a la obra de Rubén Darío-- que era imagen o presencia predominante en Los Heraldos negros. Aunque, también de modo simultáneo, el yo poético testimonia otra paradoja o inversión, la de un clítoris que --tal como aquel “bravo meñique” de “Hasta el día en que vuelva” de Poemas humanos-- algún día se hará grande; de manera puntual, en “España, aparta de mí este cáliz”.

“España, aparta de mí este cáliz” (Poesía póstuma)

Fálico: Fijación hacia una madre todopoderosa. En tanto hembra-varón, semejante a Salomé, aunque a su vez distinta a ésta: no seduce para aniquilar sino, por el contrario, acoge para perpetuar la vida hacia el futuro (la de los niños y las niñas, hijos de republicanos o nacionalistas, sobrevivientes de la Guerra Civil Española). Este poderoso símbolo de la madre le permite, o sigue posibilitando a esta poesía, negar una radical diferencia entre los sexos. Es más, en el contexto de un poema tan marcadamente épico como “España...”, el mismo yo poético se hace madre a través de encarnar una voz, entre las tantas de este largo poema polifónico: “[Niños] si tardo” (v.47). El padre ha estado siempre un tanto ausente o muy arriba, como el Sol. Y, acaso justo por este motivo, no menos paradójico, es que no experimentamos en la lectura de esta poesía odio al padre.

* “El Deseo, en el sentido de Freud, el deseo inconsciente, ese deseo que es siempre singular de un sujeto, y no propio de la especie, es un deseo que, a diferencia de la necesidad, no camina en el sentido de la supervivencia y la adaptación. Es un deseo que por el contrario daña, es al mismo tiempo un deseo indestructible, un deseo que no se puede olvidar porque es esencialmente insatisfecho. A diferencia de la necesidad, no es una

función vital que pueda satisfacerse, pues en su surgimiento mismo está coordinado con la función de la pérdida. Es cierto que Freud nos habla de realización de deseos, pero ¿no nos dice algo acerca de la realización del deseo el hecho de que sea precisamente en el sueño donde Freud lo descubre? Realización del deseo, sí, pero en el tejido del sueño, de la alucinación. ¿Y qué puede tener que ver con la necesidad biológica un deseo que se cumple, que se realiza en el tejido del sueño, esto es, en el símbolo, en el lenguaje [en la poesía]? ” Dolores Castrilo Mirat, “Necesidad, demanda, deseo” [http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/N/necesidad_demanda.htm]

Trilce y Georgette

Este libro de Miguel Pachas Almeyda son varios libros. Varias puertas de entrada al personaje Georgette de Vallejo; a cada uno de los vallejistas convocados como testigos privilegiados aquí; y, finalmente, al mismo poeta nacido en Santiago de Chuco. Compendio misceláneo de rica información y oportuna documentación. Diálogo de Miguel Pachas, propiciatorio de la reflexión, con aquellos críticos afines a la viuda --Max Silva Tuesta, de modo paradigmático y al alcance de la mano-- y también con los detractores de la misma -- Juan Larrea, sobre todo, ventilado desde diversas fuentes y a la distancia--. Debate que tiene, acaso como nota predominante, el fervor indiscutible del autor hacia la polémica figura de Philippart Travers. Todo lo anterior sumado al hecho de que el tema literario de fondo son los avatares y difusión de la denominada poesía póstuma del autor de Trilce; es decir, de aquella que, por ejemplo un vallejólogo como Américo Ferrari, denomina poemas de París I y II. Poemas estos últimos, valga la redundancia, que no son Trilce; que César Vallejo escribió y publicó antes de conocer, según inferimos de la lectura del libro de Pachas, a su abnegada y devota Georgette. Sin embargo, poemario de 1922 --añadimos nosotros-- insondable o indomesticable tal como la propia viuda de César Vallejo.

El libro de Pachas, otros documentos y otros testimonios y anécdotas parecerían inducirnos a considerar aquello. Es decir, comprobar sistemáticamente no la linealidad o el acuerdo; sino más bien, una y otra vez en Trilce y en la figura de Georgette, la tensión inherente al oxímoron y a la constante heterodoxia. Es curioso, la viuda --que identificamos y quizá se identifica a sí misma con los poemas “humanos”-- no cita o alude

nunca a Los heraldos negros o a Trilce. Sin embargo, nuestro breve texto quiere llamar la atención, precisamente, sobre el silencio elocuente de sus afinidades. Libro y dama díscolos ambos y, podríamos decir también, mutuamente excluyentes. Trilce es el gran ausente-presente en el libro de Pachas como en el discurso de Georgette de Vallejo. La viuda no tiene oídos para él. No lo entendió; algunos de sus detractores --José Miguel Oviedo con seguridad-- diría que por falta de competencia sería para ella imposible entenderlo. Celos, argulliría Juan Fló, por aquella dupla amor-odio que cree percibir en la actitud de la viuda hacia la obra de su finado esposo y, pudiera aducirse también, porque Trilce plasma otros grandes amores y pasiones en la biografía del poeta. Fuere como fuere, y repasando siempre el libro de Miguel Pachas Almeyda, podríamos acaso concluir que es la misma crítica la que ha constituido un ser polimórfico y acaso tan impenetrable como el poemario más difícil de nuestra lengua (Julio Ortega, refiriéndose a Trilce). Complejidad, oxímoron, conjunción efímera de extremos que percibe con objetividad otro de los afamados vallejistas que pudo trabar amistad con a la viuda, nos referimos al pintor Fernando de Szyszlo. Sin embargo, complejidad que hoy por hoy tampoco exime, aunque más mesurados, a algunos epígonos de Juan Larrea que insistirían en dudar no sólo de la inocencia de Georgette, por ejemplo, respecto a la desaparición de los autógrafos de Vallejo¹; sino de la ecuanimidad o salud mental del mismo poeta. Stephen Hart, en la actualidad profesor de la University of London, sería uno de estos célebres críticos post-larreanos; es decir, para este estudioso, César Vallejo no sólo sería un ser dual --

¹ “son las primeras versiones (52) escritas a mano por Vallejo de muchos de los Poemas humanos y España, aparta de mí este cáliz antes de escribir la versión mecanografiada”, según leemos en un impreso distribuido en ocasión de la charla del profesor Hart que inaugurara el *VII Congreso Internacional de Literatura Hispánica* (Cuzco, 3 al 6 de marzo de 2008). En: “STUMBLING BETWEEN SEVERAL ENEMIES?”. Blog de Pedro Granados [<http://blog.pucp.edu.pe/item/20436>] 16/03/08

incongruente entre su vida y su poesía--, sino --hasta que hace sólo unos pocos meses los tribunales probaron fehacientemente lo contrario-- también asesino y prófugo.

Obviamente, los alcances del profesor Hart se hallan contaminados, como todos los estudios sobre Vallejo, también de ficción, de mito o del propio prejuicio cultural desde el cual tendemos la mirada. En este sentido, el ingrediente Georgette no es una excepción en la exégesis y en los debates sobre el autor de Trilce, a pesar incluso del presente enjundioso libro de Miguel Pachas. Es decir, somos observadores externos y tenemos un acercamiento necesariamente metafórico de la poesía y, también en este caso, de la vida de los Vallejo. Y esto para nada está mal o es negativo. Simplemente ilustra una situación altamente compleja; por un lado, la de una poesía que niega naturalizar su radical alteridad. Y por otro lado, la de una persona educada y de mediana posición en Francia que experimentó en carne propia y tenazmente el Perú (vivió de 50 centavos de bonito durante doce años)²; que se encandiló, aunque sin jamás someterse, de un hombre mayor, seductor y exótico para ella y su juventud; y que a su modo --y límites-- hizo defensa a ultranza de un legado que, sin Los heraldos negros ni Trilce en su mente, quizá sobredimensionó³. Sus desencuentros constantes e intransigencias, producto de querer honrar lo que creía su singular misión, parecerían ilustrar dramáticamente todo aquello.

² “Una carta inédita de Georgette [a su amiga Maruja Velásquez]”. En: Manuel Velásquez Rojas, Ojos de venado (Lima: Ediciones Perú Joven, 1990) pp. 87-88.

³ Es posible, además, que Los heraldos negros y, en particular, Trilce no fueran para Georgette poesía “comprometida”. En este sentido, si bien no habría manipulado los textos de su finado esposo, sí habría influido en la recepción de una parte privilegiada de la poesía de Vallejo, aquella póstuma. Colaborando de este modo, desde un inicio y activamente, en brindarnos una visión del poeta --aquella supuestamente política, dolorida y solidaria-- que si bien es indiscutible, no es la única. Como dato adicional podríamos consignar que esta suerte de miopía de Georgette sería semejante a la que tuvo el mismo Vallejo, por ejemplo, hacia la obra del primer Borges: “No pido a los poetas de América que canten el *Fervor de Buenos Aires*” (*Repertorio Americano*, 1927, mayo 5, p. 92); cuando una crítica más reciente, como la de Andrés Avellaneda, contra argumenta y nos ilustra: “No pudimos leer en “El hombre del umbral” o en “El jardín de los senderos que se bifurcan” la discusión que esos textos hacen del colonialismo, o en “La historia del guerrero y la cautiva” la ambigua crítica a la conquista del desierto, al triunfo del hombre blanco y, por tanto, de Roca y de la historia oficial Argentina” (“Borges y nosotros, en los sesenta”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505-507, 1992, p.231).

STUMBLING BETWEEN SEVERAL ENEMIES?

Este volumen, *Stumbling between 46 stars* (colección de ensayos nuevos y algunos ya publicados por Stephen Hart), es la primera entrega de una flamante serie de monografías auspiciadas por el Centre of César Vallejo Studies (CCVS) de la University College London, cuyo director y fundador es el profesor Hart, que iniciara sus funciones en setiembre de 2003. Adicionalmente, este volumen incluye un DVD de 11 minutos --con igual título del libro, paráfrasis del poema "Traspié entre dos estrellas"-- dirigido por el mismo Stephen Hart y protagonizado por Manuel Arenas, como Vallejo, y Danielle Degaute como su polémica esposa. En este video, en lo fundamental, se recrean desde algunos "poemas de París" el tópico de la muerte del poeta; en realidad, muerte, París, Georgette y el legado de Vallejo --representado por sus autógrafos¹-- parecerían constituir el eje nominal y simbólico de este interesantísimo documento. Autógrafos, como sabemos, cuyas copias constituyeron un hallazgo fundamental y han sido publicadas recientemente por la PUCP²; pero cuyo destino de los originales mantiene todavía una aureola de misterio. Vallejo, pues, sobre todo en la primera parte de la cinta; y Georgette, copando el foco de la misma en la segunda parte:

Es decir, desde el debate sobre el destino de aquellos originales --su probable destrucción, por parte de Georgette, o el actual y anónimo poseedor de los mismos³--,

¹ "son las primeras versiones (52) escritas a mano por Vallejo de muchos de los Poemas humanos y *España, aparta de mí este cáliz antes de escribir la versión mecanografiada*", según leemos en un impreso distribuido en ocasión de la charla del profesor Hart que inaugurara el VII Congreso Internacional de Literatura Hispánica (Cuzco, 3 al 6 de marzo último).

² *Autógrafos olvidados*. Fló, Juan y Hart, Stephen (Editores) (Lima: Editorial Rectorado PUCP, 2003). Autógrafos, según el mismo estudioso inglés, que si bien recién se publicaron este año: "Georgette debió haber encontrado en el lecho de muerte de su esposo, en 1938, que los guardó y conservó por mucho tiempo, y que poco antes de morir los habría destruido" (Culturas, *La República*, 13/ 4/ 2003, p.28).

³ Según hipótesis del mismo Hart, vertidas en aquella conferencia del Cuzco, los poseedores podrían ser Enrique Ballón Aguirre, que apoyaba a Georgette frente a Juan Larrea, y al que sindicaba expresamente como tal Alberto Acereda; o Fernando de Syzlo que fue el albacea de Georgette y, con Jorge Puccinelli como testigo del testamento de aquélla, pareciera haber heredado los autógrafos originales y no poseer sólo, como

Stephen Hart nos plantea no sólo el enigma de Georgette Phillipart de Vallejo, sino también el de los muchos ávidos --los denominamos por mí enemigos-- de hacerse con los derechos de la obra del poeta. ¿Los destruyó Georgette? ¿Por qué lo hizo? Parte del video, con ella ante la tumba del poeta, pareciera sugerirnos que la “piedra” era en homenaje a su hombre --en símbolo de algo muy fuerte y perenne que compartieron⁴--, mientras que la “literatura” (representada en los autógrafos) parecería constituir aquello que siempre la separó de su amado y por ello merecería ser destruida. Me explico, lo que Georgette intenta simbólicamente romper con su gesto no es tanto la poesía de Vallejo, sino la relación radicalmente asimétrica entre la vocación de Vallejo con lo pésimo que --¿sólo en ese entonces?-- la sociedad pagó la fidelidad de aquél a su propio arte. Incomprensión e ingratitud que, luego de la muerte del poeta, pareciera también cernirse con su esposa; en el video, además de su desesperación y cólera evidentes, también es explícito, por ejemplo, el deterioro de su indumentaria: aquellos zapatos muy gastados y el ruedo del abrigo hecho jirones. Así como, ya en Lima, era también flagrante su falta de recursos para ganarse la vida y, casi al final de su existencia, su depresión por las deudas que tenía para editar las obras de su esposo que finalmente pudo hacer con Moncloa en 1968.

“Hampa letrada”, según figura en carta a Jorge Wilson (23/ 10/ 1978), denominaba Georgette a los letrados peruanos frente a las ediciones piratas de las obras de Vallejo que le robaban sus derechos de autor y el pan de la boca. “Hampa letrada”, añadido, que bien puede ser asimismo internacional: Larrea leyendo de modo unilateral y creando su leyenda negra, Rama esperando la muerte de la viuda para publicar los autógrafos y, volviendo

es de público conocimiento, una versión mecanografiada del poema “Los niños anhelantes” y un mechón de pelo del poeta con el que Syzlo pintara un cuadro aún no observado por Hart.

⁴ He nevado mucho para que tu durmieras es la traducción del enigmático epitafio que Georgette escribió para la tumba de Vallejo en Montparnasse: “Je...

acaso al Perú, aquél que si posee los originales no lo dice y hace de esto una noria de mezquindad y ninguneo finalmente para con la memoria del mismo poeta de Santiago de Chuco, del que un día como hoy (16 de marzo) celebramos un cumpleaños más. Personalmente, no creemos que Georgette haya destruido los originales; para qué, ¿habría de colaborar ella con la leyenda negra que fomentaban sus enemigos? Los manuscritos, incluso en copia, quiérase o no ya eran públicos desde que salieron de manos de Georgette hacia Ángel Rama. Y, otra cosa quizá más importante, creemos que en poesía no hay versiones finales, sino a la larga una única versión; aquella que, idealmente por voluntad de autor, en última instancia sale al público. Es decir, si bien los autógrafos nos hacen ingresar al taller del poeta proporcionándonos una pauta del proceso de su escritura, no son aún el producto final donde con seguridad ha actuado también la gracia: los pequeñísimos y decisivos inmensos toques finales de la composición de un poema. Hay, pues, que poner límites y reparos a la quizá excesiva importancia que podamos otorgar a aquellos autógrafos en copia u originales; no vayamos a seguir alimentando una polémica que, según lo inferimos de la conferencia y de los documentos exhibidos por el profesor Stephen Hart, pareciera haber tenido como principales beneficiarios más bien a los enemigos que a los amigos de César Vallejo.

César Vallejo y su pensamiento cuantitativo

Tenemos entre las manos un libro interesante, se trata de *Las ideas estéticas de César Vallejo* (Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos, 2005), firmado por el licenciado en filosofía peruano Lawrence Carrasco (1966). Mas, tal como el subtítulo nos advierte, circunscrito al Estudio de sus textos en prosa reflexiva, desde 1915 hasta 1937; es decir, desde su tesis de Bachiller en Letras para la Universidad Nacional de Trujillo ("El romanticismo en la poesía castellana") hasta sus últimas crónicas redactadas en París. No se ha ventilado, pues, y tal como define José Martí a la poesía en general, la flor del pensamiento del autor de Trilce. Sin embargo, tronco y ramas son útiles para que advirtamos de algún modo la naturaleza y características de la flor vallejana; éste, creemos, es el mérito del presente trabajo.

Ahora, el título de nuestra reseña, aquello de "pensamiento cuantitativo", alude al famoso estudio de Giovanni Meo Zilio¹, a las conclusiones a las que arriba éste una vez aplicadas a la poesía de Vallejo las técnicas de la lingüística cuantitativa computacional; es decir, nos preguntamos qué tanto la labor de Carrasco es análoga a la de Meo Zilio. Aunque, claro, ambos se dediquen al estudio de géneros distintos en la producción de Vallejo, y el estudioso italiano se ocupe del significante mientras Carrasco lo haga, digamos, del significado o, como bien nos precisa, de la "Estética de Vallejo" (15)². Sin

¹ "El lenguaje poético de César Vallejo desde Heraldos negros hasta España, aparta de mí este cáliz, visto a la luz de los resultados computacionales (Materiales para un estudio de lingüística cuantitativa) en César Vallejo. Obra poética. Américo Ferrari (coord.). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1996. 621-660.

² El autor sintetiza, en el No 1 de sus "Conclusiones": "Se puede plantear la existencia de un corpus teórico del pensamiento vallejiano, a partir de la sistematización orgánica de sus textos en prosa reflexiva.

embargo, tal como podemos inferir, ni uno ni otro de estos dos repertorios denotativos y más o menos sistemáticos, una vez puestos a girar en ese caleidoscopio casero que es la poesía de Vallejo, queda indemne. Vale decir, al menos en el caso del trabajo pionero de Meo Zilio (sus antecedentes se remontan a 1960), sus unidades muchas veces invierten su valor, se metamorfosean y, por lo general, proliferan en ese juego de inagotable oxímoron a que nos somete la poesía del autor nacido en Santiago de Chuco. Por lo tanto, no es descabellado pensar que algo similar puede ocurrir con este corpus de "ideas y pensamientos sobre la realidad" de Vallejo.

Sin embargo, en un subcapítulo intitulado "Más allá de la dialéctica", nos gusta y parece muy atinada la frase con la que Carrasco pareciera también advertir la relevancia de aquella turbina oximorónica: "síntesis momentáneas de positividad y negatividad" (57). Creemos que no de mejor modo podríamos describir la dinámica del intelecto de Vallejo - en este caso su heterodoxia de la dialéctica- que hallamos, tal como nos lo demuestra Carrasco en algunos pasajes de su estudio, tanto en su "prosa reflexiva" como, insistimos nosotros, abrumadoramente en su poesía: aclimatar de modo efímero dos conceptos opuestos, pero -al mismo tiempo- sin desnaturalizarlos, sin alienarlos en absoluto de su alteridad.

Ojo que no pretendemos decir que lo sistemático se asistematiza tan sólo por cambiar de género literario, por la mera especial relevancia del paralelismo en los versos, sino porque en el caso particular de la poesía de Vallejo son gravitantes también otros ingredientes , varios de ellos ya apuntados tradicionalmente por la crítica, por ejemplo: el arte de la "tachadura" (Julio Ortega), el incluir de modo directo en la escritura lo que

Denominamos prosa reflexiva a la que se puede considerar como transmisora de ideas y pensamientos sobre la realidad" (129)

usualmente desechamos del inconsciente (Jean Franco), la hibridez cultural textualizada en el género (Fernando Alegría), la "teología negativa" observada por Gutierrez-Girardot, el fino sentido del humor -inteligente distanciamiento de sus referentes- incluso en los momentos más dramáticos de sus poemas (Yurkievich), etc. Sin embargo, y para complicar aún más el panorama, pensamos que -como en toda gran obra de arte- ninguno de aquellos ingredientes o yuxtapuestos niveles de dificultad son sistemáticos en la poesía de César Vallejo; es decir, todo lo anterior se halla coludido y se ofrece de modo simultáneo en sus versos.

Desde otra perspectiva, podríamos decir que tipos de trabajo como el presente se avocan al estudio del aspecto horizontal del pensamiento de Vallejo -su naturaleza extensiva y no intensiva- y no al vertical, por cierto, fundamental en su poesía. Sin embargo, algo de esto ya ha sido también observado por el mismo Carrasco cuando, en sus propios términos, nos habla de la importancia de la sensibilidad en la poesía del peruano: "En este sentido, Vallejo suscribe plenamente el pensamiento de Pascal: 'El corazón tiene sus razones que la razón no comprende'" (52). Más aún, cuando ahondar en la naturaleza de la sensibilidad vallejjiana puede ser, siguiendo a Carrasco, determinante para asimismo entender su estética: "La sensibilidad aborígen o indígena es para Vallejo lo que cuenta a la hora de valorar la grandeza o miseria de las obras humanas, incluidas las de carácter político, religioso y cultural en general" (118); aunque, algo después -y continuando con su comentario a un pasaje de "Contra el secreto profesional"- el mismo autor aclara que es un malentendido "creer que sólo pueden tener sensibilidad indígena los indios, y no los mestizos o los blancos" (119). Es decir, al margen de la esbozada polémica entre cosmopolitismo/ autoctonismo o hispanismo/ indigenismo, Carrasco, queremos creer, no hace otra cosa que invitarnos a leer la poesía del autor de Paco Yunque. En pocas palabras,

es imposible asomarnos a Vallejo sin tomar en cuenta --y en primer lugar-- su poesía. Lugar donde hallamos, en su florecencia, el árbol de las ideas vallejianas y donde podamos percibir y, probablemente, intentar describir mejor aquello tan inasible como su "sensibilidad aborígen o indígena".

El libro que reseñamos se divide en tres capítulos: "Sujeto moderno y experiencia estética", "Creación y producción artística" y "Problematicidad de las relaciones entre el artista y la sociedad moderna", respectivamente. Para nosotros, de los tres, el primero es absolutamente prescindible y último es el más personal; Carrasco trasciende aquí el acartonamiento académico y hace un poco más suyo lo que él mismo distingue, por ejemplo citando a Octavio Paz, debería ser un ensayo: "La crítica no es tanto la traducción en palabras de una obra como la descripción de una experiencia" (100). En este sentido, es notable lo que Carrasco sugiere sobre la clase de crítica que practicaría el propio César Vallejo. Frente la dictadura de lo alegórico propia de una tradición exegética centrada, desde el Renacimiento, en la mimesis de las fuentes -como el arte lo debía ser de la realidad natural-- o, como hoy en día, en el reflejo de la serie social (Cultural Studies), Vallejo estaría abierto constantemente -a diferencia de aquella crítica profesional- a la democracia de la metáfora: "Vallejo defiende la crítica científica, pero no quiere ser considerado como crítico; no se reconoce como profesional de la literatura, sin embargo, es graduado en literatura por la Universidad de Trujillo, y escritor de poesía, narrativa, teatro, etc. Se puede decir que hay en él vestigios renacentistas y románticos contra la profesionalización, como cuando experimenta cierta simpatía con la vida de los hoboos [Walt Whitman, Jack London, Carl Sandburg], esos vagabundos anarquistas que iban de ciudad en ciudad estadounidense, trabajando en oficios menores para no quedar atrapados en la gigantesca, alienante y amenazante maquinaria capitalista"(95).

Nosotros añadiríamos que Vallejo hace suyo un gesto muy contemporáneo, aunque no menos polémico, de la crítica; creemos que sueña, por ejemplo como Michael Foucault: "con el intelectual destructor de evidencias y universalismos [...] el que se desplaza incesantemente y no sabe a ciencia cierta dónde estará ni qué pensará mañana [...] el que contribuya allí por donde pasa a plantear la pregunta de si la revolución vale la pena (y qué revolución y qué esfuerzo es el que vale) teniendo en cuenta que a esa pregunta sólo podrán responder quienes acepten arriesgar su vida por hacerla" (164)³(3) . No otra cosa intentó hacer César Vallejo en vida -con su humanidad, su crítica y su poesía-, sino ser consecuente con sus sueños. Esto último, claro está, en consonancia con lo que el filósofo peruano David Sobrevilla caracteriza -y Lawrence Carrasco acertadamente refiere- como la tercera teoría del compromiso vallejana: "En su ponencia 'La responsabilidad del escritor' Vallejo contrapone el lema de Cristo 'Mi reino no es de este mundo' y al que él mismo enunciaba para el intelectual en El arte y la revolución: 'mi reino es de este mundo', el lema siguiente: 'Mi reino es de este mundo, pero también del otro' -o sea del espíritu y a la vez de la materia" (124). Debemos admitir que de algo así trata la obra general de César Vallejo, para no circunscribirnos sólo a su poesía. Considerar, pues, que aquélla es siempre una mezcla oximorónica, vale decir, de tragedia motivada e inmotivada alegría.

³ Un diálogo sobre el poder. Miguel Morey (trad.). Madrid: Alianza Editorial, 1981.

Crónica de Santiago de Chuco. César Vallejo: al filo del reglamento

Se sube para abajo o se baja para arriba, constantemente, sobre las calles de Santiago de Chuco. Trazado de casas a desnivel que ya de por sí explica la factura alegórica de algunos versos del autor de Trilce; mas no así, por cierto, el resto de sus posibilidades metafóricas. Amontonamiento ordenado en cúspide de más de 3,000 metros de altura, el pueblo de Santiago de Chuco, y tranquilo que pareciera maqueta de su propio cementerio puesto a orearse entre andrajosos apus y humildes iglesias. Trompo puesto a rotar en la ingravidez --incluidas sus desamparadas gentes-- apoyado tan sólo en el monolito de su pequeña plaza de armas. Gordos brochazos de sol sobre tejas, burros y oferta de afamadas papas negras complementan la escenografía humana del paisaje -únicamente nuestra- porque aquel pueblo probablemente no sabe que es el mítico Santiago de Chuco. Tampoco, pareciera, que allí nació César Vallejo Mendoza -aunque ahora el blanco de su casa natal destaque entre el blanco de todas las otras- y que hoy por hoy lo habitan en su mayoría personas venidas de caseríos vecinos. Oleadas migratorias que llevaron también a uno de sus hijos a escaparse un buen día a París; a decir adiós para siempre al burro sensible y a la mujer estoica que mora entre aquellas escarpadas pendientes: la andina y dulce Rita de ahora que chatea encandilada con un ubicuo amor de neón.

Acabamos de visitar Santiago de Chuco, entonces, y nos cuesta creer que allí haya nacido César Vallejo -un ser tan heterodoxo en medio de cualquier grey- mucho más incluso que imaginarnos a García Lorca emergiendo del desierto de Fuente Vaqueros; pero no se nos ha mezquinado, al visitar su casa, la intimidad del poeta ni la de su familia. Ellos siguen allí, alrededor del pozo de agua, al interior del sencillo oratorio y entre el capulí del patio central y el cuarto de amasar el pan; hecho todo aquello de adobe, eso sí, como la

pasta del corazón mismo del autor de *Los heraldos negros*. Lo más destacable en el contexto, además, es el eco de los juegos que aún impregna todo lo que soportan aquellas columnas de esmaltado palo de eucalipto. Puertas adentro sin duda allí se sabía reír, pero puertas afuera -por el puro pudor de la felicidad- quizá la imagen que transmitía más inmediatamente aquella unida familia era la de rezar. Y así lo ha entendido, de este modo unilateral, mucha de la crítica sobre la vida y obra de nuestro poeta; sobre todo aquella surgida desde el mundo culturalmente anglo que tiende a dividir -de modo puritano y tajante- lo malo de lo bueno, lo correcto de su inalienable opuesto. No de otra manera es como quizá hemos de entender, por ejemplo, un significativo artículo académico reciente; se trata de "César Vallejo y sus espejismos", firmado por Stephen Hart y publicado en *Romance Quarterly* (49, 2:111-118, 2002).

En este artículo el conocido estudioso inglés se propone desentrañar algunos supuestos de la vida y obra del autor de "España, aparta de mí este cáliz"; de algún modo desmitificar las imágenes que nos hemos hecho del poeta, y a éstas Hart las denomina "espejismos". Uno de los que ventila en su artículo, si no el más importante, al menos el más pertinente a nuestros fines, es el conectado al rol de Vallejo en la revuelta callejera que aconteció en Santiago de Chuco el 1 de agosto de 1920 y que costó la vida a dos policías y a Antonio Ciudad, amigo de la familia Vallejo; aparte del incendio de la casa de la familia Santa María (donde hoy día funciona un hotelito del mismo nombre) y el confinamiento de nuestro poeta por ciento doce días en una cárcel de Trujillo. Ante el peso de lo escrito, el estudioso inglés -desenmascarando la ideología de El proceso Vallejo con que su autor, Germán Patrón Candela, supuestamente pretende demostrar la innegable inocencia del poeta, y ateniéndose a los partes legales- se anima finalmente por su fragante culpabilidad: "es legítimo plantear que la supuesta inocencia de Vallejo es otro espejismo inventado por

críticos que han yuxtapuesto el hombre y el poeta" (112). Hasta aquí -datos manejados y lógica expositiva parecen sólidos por parte de Hart- el discurso legal ensombreciendo implacable al del mito.

Pero lo más interesante a puntualizar es el paso siguiente en el razonamiento de este reputado vallejista respecto a lo que denomina "espejismo de la personalidad de Vallejo tal como se proyecta en su poesía" (116). En este sentido, basándose en algunos versos de Trilce y Poemas humanos donde se alude reiteradamente, según este mismo estudioso, al "caso de su autoproyección despersonalizada [ejemplo: "César Vallejo ha muerto"]" (116); técnica del doblaje que anima a Hart a concluir que "Vallejo, con gran lucidez, se veía a sí mismo como un ser misterioso, un fantasma, en fin, un espejismo" (117). Es decir, el profesor inglés discrimina tajantemente este hombre (taimado, culpable y prófugo) del poeta Vallejo. Suponemos que este tipo de zanjas ayuda, sobre todo a algunos críticos más que a otros, a orientarse con más comodidad entre anecdotario tan heterodoxo (nieto de curas o, según Hart, impune incendiario y asesino) y una poesía de por sí tan compleja como es la del autor de Trilce. Mas no todo lo informan los legajos o partes legales, sobre todo en el Perú, y es preciso tener idea más aproximada de la secular injusticia y arbitrariedad aquí reinante. No es este el contexto para entrar en detalles sobre el Caso Vallejo; sin embargo, queremos rescatar una vez más, aunque sea muy de pasada, el sentido de la complejidad y entramado de su vida y su obra. Por ejemplo, en el capítulo "La cárcel" del libro de Ernesto More, Vallejo, en la encrucijada del drama peruano (Lima: Bendezú, 1968), no percibimos para nada, a través de las cartas que el poeta dirige desde París al que fuera su abogado, Dr. Carlos Godoy, que Vallejo se halla desentendido o se oculte de su situación legal en el Perú. Más bien pareciera ser todo lo contrario y, para tranquilidad del poeta y la de su familia, haber desembocado aquello en un positivo colofón: "[París, 15 de

agosto 1926] Mi querido doctor: Agradezco a usted mucho su cablegrama y su atentísima carta en que me dice que no tenga cuidado sobre el juicio de Santiago de Chuco. Sus noticias han venido a calmar mi inquietud, pues estaba yo muy atormentado" (83). Entonces, informados por esta misiva, si Vallejo no regresó al Perú no fue en primer lugar por temor a su situación legal -a pesar de los ires y venires de la justicia en el Perú-, sino por otros factores, adicionales incluso a la desagradable memoria del calabozo trujillano. Estos quizá se puedan sintetizar en uno fundamental, y aquí retomamos de algún modo la crónica de nuestra visita a Santiago de Chuco, en palabras de Jorge Aguilera Mora: "Vallejo exploró incansablemente todas las posibilidades trascendentales del estar aquí, en este mundo, de las ilusiones del sujeto, de los espejismos de la moral cristiana, de la negación de la esperanza y de la alegría fundamental de estar vivo" ("Buscar a H: poesía y posmodernidad", *Hispanamérica* 1999, 84, 13-22). Es decir, el poeta se apropió -no sin las tan conocidas carencias- de otros contextos y entornos; no era un peruano "profesional", no creí en la vuelta o el retorno; no era oficiante de esta clase de melancolías. Culpable o no -u oximorónico en su vida también, mejor- no existían ya Ithacas que lo reclamaran de modo exclusivo. ¿Cómo iba de volver a Santiago de Chuco? Metonimia del Perú, aquel pueblo, es desde antes -y como sin duda hasta ahora mismo- un lugar del que se debe partir.