

Vallejo sin fronteras. Recargado

Pedro Granados

Presentación

Respecto a los artículos incluidos en *Vallejo sin fronteras* (Lima: Arcadia/ Espacio Cultura, 2010), colección de ensayos que no ha pasado desapercibida por la crítica, entre otros:

“Mujer, fatal, compañera y madre en la poesía de César Vallejo”, “El Taller Literario César Vallejo en la República Dominicana”, “Trilce: muletilla del canto y adorno del baile de jarana”, “El diálogo Borges-Vallejo: un silencio elocuente”, “Compromiso y magia en la poesía de agitación política: El caso de Roque Dalton (y César Vallejo)”, “Trilce y Georgette”, *Stumbling Between Several Enemies?* (Reseña a libro de Stephen Hart, *Stumbling between 46 stars*), “César Vallejo y su pensamiento cuantitativo”, “Crónica de Santiago de Chuco. César Vallejo: al filo del reglamento”, etcétera.

La presente versión, *Vallejo sin fronteras. Recargado*, creemos que hace honor a este lema y constituye, propiamente, un segundo volumen integrado por diez ensayos en su mayoría inéditos:

Trilce: El sujeto del acto

Vallejo y Barroco: Varrojo

Muros Melografiados

Barroco molecular de Frank Étienne y montajes mínimos de César Vallejo

Trilce - Tacora: Retóricas sin nombre

Vallejo a caballo

Vallejo-Eielson: Pero he venido de Trujillo a Roma

César Vallejo: Esta noche es Nochebuena y mañana es Navidad

Circunferencias Vallejo

Trilce's zip: Vallejo-Newman

En “**Trilce: El sujeto del acto**”, tomamos un poema en prosa de nuestro autor, “No vive ya nadie”, y lo cotejamos con *Trilce*. Lo que encontramos es que aquel “sujeto del acto” --frase-broche de dicho poema en prosa-- resulta transversal a toda la poesía de César Vallejo y, en específico, dialoga de modo muy revelador con el poemario de 1922. En el sentido de encarar sobre la naturaleza o el tipo de “acto” que en ambos textos se enfocaría; tanto como, asimismo, sobre el quién del “sujeto” allí presente. Todo esto puesto en debate con el canon crítico; muy en particular, con el “modo brasileño” --Oswald de Andrade, Haroldo de Campos y Amálio Pinheiro-- de leer al peruano. En síntesis, hallamos que al poemario *Trilce* lo constituye una escena (“acto”) virtual y un sujeto tanto virtual como colectivo (articulado en archipiélago); “acto” y “sujeto”, de modo semejante a un mito, previos a toda experiencia. Escenas u hologramas en vías de constituir un aporte ontológico y de mediación conceptual amerindia con el resto del mundo.

En “**Vallejo y Barroco: Varrojo**”, por su parte, las oscilaciones de género en *Trilce*, nunca equívocas aunque tratadas de modo inclusivo, vienen de Góngora y, más lejos, de *La metamorfosis* de Ovidio. Al final, el espectáculo --a pesar de sus múltiples y autónomos participantes, por ejemplo, los de la jarana limeña de Trilce XXXVII y Trilce LIX-- constituye una sola escena indistinta y atemporal. Vallejo ha llevado al daguerrotipo algo análogo a *La última cena*; aunque, en contrapelo al fresco de Da Vinci, sin focalizar al Hijo de Dios; si no, más bien, todo el entorno del cuadro cuyos elementos, por no decir simétricos, resultan ahora equitativos y equivalentes. Sin embargo, habría que distinguir que, a diferencia de Ovidio y de Góngora, y de un arte de “parecer”, en *Trilce* no nos hallamos solamente ante la gravitación o atracción de un mito marino; sino, conjuntamente, también de un mito solar amerindio (Inkarrí) el cual brinda un norte o dirección al poemario de 1922. Es decir, este último, interrumpe una noria, cesa y otorga sentido (*Escalas*) a las incesantes metamorfosis (letra, canto, baile) en las que se halla zambullido o comprometido el Barroco. De allí lo de “Varrojo”, en nuestro lema, o aquello que va hacia el rojo (Inkarrí).

Respecto a “**Muros melografiados**”, postulamos que, desde las nociones de la Humanidades que convergen en la obra de César Vallejo --Libros (H1), Pueblos (H2),

Narrativas (H3) y Posantropocentrismo (H4) (Granados 2020a) --, los tan presentes y recurrentes “Muros” de “Cuneiformes” (foco de nuestro trabajo), en *Escalas melografiadas* (1923), sobre todo constituyen, aunque no de modo único ni excluyente, un soporte posantropocéntrico (H4). Es decir, no sólo se halla encarcelado allí el sujeto poético, sino también Inkarrí; esto último expresamente ilustrado en el texto denominado, “Muro dobleancho” (mayor o polidimensional). Por lo tanto, al doloroso confinamiento, en que por lo regular ha abundado la crítica, más bien va a corresponder en Escalas, y muy en particular en “Cuneiformes”, la compañía constante del Sol o de Inkarrí. Y, asimismo, esto constituirá la base de la reflexión ética que de modo sistemático aquí se elabora.

En lo concerniente a nuestro siguiente ensayo, “**Barroco molecular de Frank Étienne y montajes mínimos de César Vallejo**”, adoptamos el concepto, “Barroco molecular”, de la convocatoria al IV NKODYA DYA MPANGU; en específico, del lema de la mesa en la cual participamos: Mokenesa 4, "Las formas moleculares del barroco-mestizo: el poliglotismo y el lenguaje mínimo" (7 de junio, 2024). Aunque Frank Étienne, antes, haya acuñado también algo semejante: “Aprendí a tratar a las palabras como partículas de energía sonora”. Ambos, entonces, el múltiple artista haitiano y el poeta peruano, comparten el precipitado o las “formas moleculares” de la “negritud” (esencia del Barroco) o de lo oscuro en un sentido “femenino”: “Al salir por la vagina el texto adquiere un simbolismo líquido. Se trataría, pues, de palabras líquidas [...] Pero no como un líquido perdido, sino como un líquido recuperado [Spiralisme]. Ante la imposibilidad de escribir, al poeta César Vallejo le salía espuma: Quiero escribir, pero me sale espuma” (Sustaita 148). Sin embargo, sería simultáneo y privativo en el arte del peruano --frente a aquella untuosa densidad y constante fluidez en los motivos del spiralisme, por ejemplo, en la pintura de Frankétienne-- algo que podríamos denominar “montajes mínimos”. Esto, en primer lugar, a modo de identificar y activar no fragmentos; sino, ante todo, “fermentos” mítico-identitarios: “[Yo soy] un fermento de Sol”: “Huaco (Los heraldos negros). En sus *Poemas humanos*, la "poética de la tachadura" (Julio Ortega 2011), procedimiento vallejiano tan patente allí, dicha intervención trocaría de corrección o enmienda gramatical en otra que, sin recusar la norma, más bien la tornaría ecuilización mítica.

Respecto a “**Trilce - Tacora: Retóricas sin nombre**”. Siendo Tacora el mercado de pulgas más grande y antiguo de Lima y del Perú, donde confluye una inmensa y variopinta

clase popular o subalterna; y siendo *Trilce*, en estricto, un poemario escrito en Lima (entre 1918-1921) y publicado en esta misma ciudad (1922). Libro, además, que es expresión y fervor de lo popular (Granados 2007, 2014) y donde se nutrió de modo muy significativo el lenguaje de César Vallejo. Por lo tanto, el lenguaje de *Trilce* y el habla y quehacer de Tacora, poemario y mercado popular, ambos definidos por el reciclaje o la “tachadura” (Ortega 2011), concurren para ser escuchados y analizados aquí bajo aquellos tres recursos retóricos todavía sin nombre propuestos, respectivamente, por Doris Summer, Amálio Pinheiro y Pedro Granados.

Por su parte, respecto a “**Vallejo a caballo**”:

A los lados del hombre van y vienen bellos absurdos, premiosa caballería suelta, que reclama cabestro, número y jinete. Mas los hombres aman poner el freno por amor al jinete y no por amor al animal. Yo he de poner el freno, tan sólo por amor al animal. Y nadie sentirá lo que yo siento. Y nadie ha de poder ya suplantarme (Contra el secreto profesional) (Vallejo 2002b: 502-503).

El epígrafe alude a un *leitmotiv* de *Trilce* (1922) y *Escalas melografiadas* (1923); motivo posantropocéntrico --simétrico o multinaturalista (Viveiros de Castro) – por excelencia en ambos libros. El cual aparece cuando el narrador o el sujeto poético se deja guiar por un animal, en este caso por un caballo, y no por el “jinete ser humano” (*Contra el secreto profesional*). Auténtico “giro ontológico” que encontramos en “Más allá de la vida y la muerte” y otros textos de “Coro de vientos”, de *Escalas Melografiadas*; los cuales, unos más en detalle que otros, aquí estudiamos. Tal como ya lo hemos sostenido en múltiples oportunidades (Granados 2014, 2017, 2021b), este “giro ontológico”, en cuanto parte de una perspectiva multinaturalista y amerindia, constituye aquello que diferencia la obra de César Vallejo de la de sus contemporáneos (vanguardia histórica) como de la gran mayoría de los poetas de nuestra región (trasatlántica) hoy mismo.

En “**Vallejo-Eielson: Pero he venido de Trujillo a Roma**”, proponemos que la obra de Eielson constituye, en lo fundamental, una “instalación sobre Vallejo”; por ejemplo, palpable en *Cuando el amarillo mes de abril. Mecanoscrito Lorenzelli*. (Lima: PUCP Sistema de Bibliotecas, 2024). En consecuencia, paralelas habitaciones amerindias, la de ambos artistas peruanos, afincadas en el Amor.

Respecto a “**César Vallejo: Esta noche es Nochebuena y mañana es Navidad**”, “Nochebuena” (*Los heraldos negros*, mediados de 1918) y “Navidad” (*La Prensa*, 25 de

diciembre, 1918) constituyen un único villancico, aunque sea sólo el soneto “Nochebuena” el que llega al poemario de 1918 y no el poema en prosa, “Navidad”; el cual --lo sostenemos en este ensayo-- fue excluido deliberadamente por el propio poeta. ¿Por qué razón? Porque en última instancia se trata, en ambos poemas, aunque en “Navidad” de un modo más dramático, de un villancico no en honor del nacimiento de Jesús; sino, más bien, de uno teológicamente heterodoxo dedicado sobre todo a la Virgen María. Esta última, aquella inocente por excelencia y destinada a expiar las faltas de los pecadores --entre éstas la de los padres del poeta-- y, además, focalizados en “Navidad”, aquellos vencidos o discriminados de la historia. Villancicos, en simultáneo, de corte personal (el sentimiento de culpa por el aborto de Otilia Villanueva), familiar (la “falta” de los padres del poeta en tanto “mulas”), sutilmente de género o de identidad sexual, histórico (conquista y colonización), teológico (a manera de las calas de Sor Juana alrededor de la Virgen María) y mítico (el retorno inminente de Inkarrí, a tono con aquellas “Nostalgias imperiales” (*Los heraldos negros*)).

En “**Circunferencias Vallejo**”, se pone en esquema los tres principales hitos de la poesía de César Vallejo, a saber, *Trilce* (1922), “Cuneiformes” de *Escalas melografiadas* (1923) y sus poemas póstumos. Hitos a los que corresponderán, de manera respectiva, lo que aquí denominamos: Plenitud o gozo, Crisis y, finalmente, Escisión. La sintonía de esta poesía “vanguardista” con el mito de Inkarrí, a modo de *imagen dialéctica* (Didi-Huberman 2008) entre ambos, sería fundamental para proponer la presente taxonomía.

Por último, en lo concerniente a “**Trilce's zip: Vallejo-Newman**”, las proposiciones de este ensayo serían dos: A, aquello de “Trilce's zip” pone en relación al poemario vallejiano de 1922 con la pintura de Barnett Newman; en particular, más no exclusivamente, con dos cuadros que consagraron aquel *zip*, ONEMENT I (1948) y The Wild (1950). B, “zip” en tanto Amaru ('serpiente' en quechua), a su vez, conecta *Trilce* y la pintura de Newman con un mito pre colombino y fundamental coordinada espacial amerindia. Las consecuencias de estas interrelaciones serían las siguientes: por un lado, se iluminan de manera recíproca las concepciones del espacio tanto en la poesía de César Vallejo como en la plástica de Barnett Newman; asimismo, y sin reparar en fronteras ni tiempo transcurrido, se amplía y fortalece la vigencia, alcance y actualidad del legado amerindio en las obras del peruano y norteamericano.