Inti: Revista de literatura hispánica

Volume 1 | Number 36 Article 14

1992

El taller o el "Abrecabezas" poético: análisis de "Quedéme a calentar la tinta"

Sylvia R. Santaballa

Citas recomendadas

Santaballa, Sylvia R. (Otoño 1992) "El taller o el "Abrecabezas" poético: análisis de "Quedéme a calentar la tinta"," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 36, Article 14.
Available at: http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss36/14

This Seminario Vallejo is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized administrator of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact mcaprio1@providence.edu.

EL TALLER O EL "ABRECABEZAS" POETICO: ANALISIS DE "QUEDEME A CALENTAR LA TINTA"

Sylvia R. Santaballa

1. Texto

Quedéme a calentar la tinta en que me ahogo
y a escuchar mi caverna alternativa,
noches de tacto, días de abstracción.

Se estremeció la incógnita en mi amígdala
y crují de una anual melancolía,
noches de sol, días de luna, ocasos de París.

Y todavía, hoy mismo, al atardecer,
digiero sacratísimas constancias,
noches de madre, días de biznieta
bicolor, voluptuosa, urgente, linda.

Y aun
alcanzo, llego hasta mí en avión de dos
asientos,
bajo la mañana doméstica y la bruma
que emergió eternamente de un intante.

Y todavía,
aun ahora,
al cabo del cometa en que he ganado
mi bacilo feliz y doctoral,

EL TALLER O EL "ABRECABEZAS" POETICO: ANALISIS DE "QUEDEME A CALENTAR LA TINTA"

Sylvia R. Santaballa

1. Texto

Quedéme a calentar la tinta en que me ahogo
y a escuchar mi caverna alternativa,
noches de tacto, días de abstracción.

Se estremeció la incógnita en mi amígdala
y crují de una anual melancolía,
noches de sol, días de luna, ocasos de París.

Y todavía, hoy mismo, al atardecer,
digiero sacratísimas constancias,
noches de madre, días de biznieta
bicolor, voluptuosa, urgente, linda.

Y aun
alcanzo, llego hasta mí en avión de dos
asientos,
bajo la mañana doméstica y la bruma
que emergió eternamente de un intante.

Y todavía,
aun ahora,
al cabo del cometa en que he ganado
mi bacilo feliz y doctoral,

Ly señala que aun cuando Vallejo no nombra el trabajo y su referente no es el trabajo, cada texto es como un taller o "caldería" que ostenta y manipula un material específico, y la energía allí desplegada debe caracterizarse en términos de lenguaje y escritura (Ly 906).

Por lo tanto, a los "abrecabezas" que son los *Poemas humanos* sólo nos podemos aproximar por medio de la misma materia que trabajó Vallejo: el lenguaje. Es siguiendo las transformaciones del material que allí se emplea que podemos llegar a nuevos significados en la poesía vallejiana. En *El Arte y la revolución* el mismo poeta nos señala en qué sentido utiliza, cambia y manipula su material:

> cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica. Le basta no salir de los fueros básicos del idioma. El poeta puede hasta cambiar, en cierto modo, la estructura literal y fonética de una misma palabra, según los casos (Vellejo 73).[3]

Vemos aquí que para Vallejo el material con que trabaja el poeta es la palabra entendida como objeto y como proceso de realización lingüística. Es mediante su materialidad que la palabra cobra significado. Si el poeta cambia esta materialidad, cambia el concepto.

En *Poemas humanos* vemos el proceso de la escritura como un regreso a la materialidad del lenguaje. "Quedeme a calentar la tinta" nos demuestra cómo el poeta puede fo jar ese nuevo lenguaje materializado de modo que se puedan generar nuevos significados. Ya hemos dicho que Vallejo trabaja en su "taller" (el espacio poético) y con su material (el lenguaje); intentemos ahora una lectura formal de este poema.

Desde el primer momento comprobamos que el poema es autorreflexivo, un metapoema que discute el mismo proceso de la escritura. La primero estrofa nos indica esta autorreferencialidad mediante el uso de verbos reflexivos y adjetivos posesivos: "quedéme", "me ahogo", "mi caverna". Mediante estos verbos y adjetivos, a la vez que se crea un "yo" que narra su condición de sujeto desplazado, se genera un espacio interior, poético y lingüístico. El primer verso (que termina con "tinta en que me ahogo") refleja la condición de este sujeto que se ha vuelto objeto directo porque se contiene dentro del espacio material del lenguaje. El uso de la preposición "en que" sugiere que el "yo" se contiene dentro de la tinta, materia de la escritura, de la lengua y de la poesía. La caverna, ("mi caverna")indica un espacio personal, tanto interior como animal. Julio Ortega ha descrito al espacio poético como,

> el espacio verbal del poema (donde) debe decidirse todo de nuevo, desnuda y radicalmente, al modo de un ritual primitivo y tribal... Se impone así una noción de la intemperie de lo tribal en el espacio urbano. Y en esta tensión crece el drama de un lenguaje desligado y fracturado que se postula como verdad... (Ortega 116).[6]

La caverna, espacio del hombre prehistórico (pre-escritural) donde nace este "drama" del lenguaje, es también "alternativa" (2),[7] es decir que es un espacio que le ofrece dos opciones al sujeto: "noches de tacto" y "días de abstracción" (3). Esta oposición binaria nos remite al conocido modelo de Saussure ya que el "tacto" es un sentido que nos permite llegar a la materialidad (significante) de la creación poética, y el término "abstracción" nos remite al aspecto conceptual (significado) de la misma.

La repetición de "días de—, noches de—", crea una primera instancia paralelística en el poema. Esta "frase-fórmula" reaparece con una variación en tres versos: el tercero, sexto y noveno. En el sexto verso el poeta invierte el orden natural y encontramos que se han creado "noches de sol" y "días de luna".[8] Otra variación que aparece en este verso es la introducción de "ocasos de París", que refiere tanto al espacio urbano como a un espacio cósmico. Con la enumeración de los nombres "noches, sol, días, luna, ocasos" se crea el espacio natural, a la vez que con la mención de la ciudad, París, que es también espacio del exilio poético para Vallejo, se construye un espacio concreto y moderno. Las noches se convierten en "de madre" y los días en "de biznieta" en el noveno verso. Dentro de su espacio íntimo y creativo el "yo" siente la necesidad de nombrarlo todo de nuevo. La repetición de frases con variación nos demuestra lo que Ortega señala como el acto central de este sujeto que se encuentra desamparado en la modernidad y en el espacio poético:

> a partir de la noción del cambio, es preciso nombrar de nuevo, encontrar otra relación entre las palabras y las cosas, hacer una nueva sintaxis; y por lo tanto, hay que postular y presentar un distinto orden delmundo en las palabras (117).

Otro ejemplo de paralelismo se encuentra en la reiteración ilativa al comienzo de la tercera, cuarta y quinta estrofa. Cada vez que aparece la conjugación copulativa "y" al comienzo de una estrofa, se liga con un adverbio temporal. Estos adverbios introducen un aspecto central del poema, la temporalidad.

En los *Poemas humanos* prevalece un tiempo estancado o estático, un presente que escasamente se liga con el pasado y con el futuro.[9] De este estatismo resulta una inmovilidad, una especie de parálisis poética en la cual el sujeto se halla impedido. En "Quedéme a calentar la tinta" aunque hay la apariencia de un movimiento temporal desde un tiempo pasado a un presente, la acción, que es una no-acción, ocurre en el presente. El "yo", dentro de su espacio estancado, reflexiona sobre varias acciones que ocurrieron en un pasado pre-escritural (prehistórico) creado por el tiempo pretérito: "**quedéme** a calentar la tinta" (1), "**se estremeció** la incógnita en mi amígdala" (4), "**crují** de una anual melancolía" (5). Vemos en este último verso que el "yo" se nutre de la melancolía, si pasamos al verso octavo donde dice: "**digiero** sacratísimas constancias." La melancolía del quinto verso también se define por un aspecto cuantitativo dado su caracter de "anual". Por lo tanto, la melancolía es un

sentimiento (concepto y abstracción) que es también temporal (otro concepto y abstracción).

Por otro lado, la sensación de tiempo estancado se mantiene a través de los adverbios temporales arriba mencionados que alargan el tiempo en un eterno presente: "todavía" (7, 15) y "aun" (11, 16). También, la parálisis temporal se crea a través del presente o del infinitivo verbal. Podríamos denominar estos verbos de acción como de "no-acción". Primero, el "ahogar" es una acción que lleva al sujeto al eje de la no-acción: la muerte. Luego, el "escuchar" es un verbo que comunica una acción interior; es decir, que no se necesita movimiento físico para que el sujeto escuche su "caverna alternativa" (2), un espacio personal que es también la interioridad de su propio cuerpo.

Desde la tercera estrofa ya no se menciona el pasado. Por primera vez se sabe que es un presente preciso, un "hoy mismo, al atardecer" (7). Los verbos también pasan a ser verbos de acción y movimiento desde la cuarta estrofa. El "yo" se describe en un proceso metafórico (e irónico) cuando insiste que "alcanzo, llego hasta mí en avión de dos asientos" (12). Lo único que podemos saber es que dentro de este espacio poético interior y moderno, el poeta puede crear cualquier combinación de significantes que quiera y que allí cualquier acción es posible. Vallejo sigue resaltando el presente en los versos que siguen: "bajo la **mañana** doméstica y la bruma/ que emergió **eternamente** de un **instante**" (13-14). Antes "ocasos" (6) o el "atardecer" (7), ahora el presente se ha convertido en la "mañana doméstica" (concreta) que también emerge "eternamente de un instante" (antítesis y abstracción).

El tiempo sigue obsesionando al poeta en la quinta estrofa. Seguimos en el presente infinito y eterno. En el decimosexto verso "aun ahora" se vuelve parte de un espacio que es a la vez cósmico y material. El verso decimoséptimo nos remite a la segunda estrofa donde, como ya señalamos, también se encuentra este espacio. El sujeto, que sigue dentro del eterno presente, toma una acción que tiene connotación autorreferencial: "hiendo la yerba con un par de endecasílabos" (21-22). El "hendir la yerba", una acción física y agrícola, evoca la acción de sembrar. Este "yo", entonces, "siembra" endecasílabos en el terreno poético. Por lo tanto, la acción que realiza el sujeto es un esfuerzo para mostrar el aspecto material de la labor poética, dentro de este presente que es el proceso creativo. Para terminar con nuestro análisis del tiempo, vemos que en el verso vigésimo-tercero aparecen "**años** de tumba, litro de **infinito**". Dentra de esta "caverna poética" toda combinación es factible. Vemos que a la vez que se pueden unir dos conceptos abstractos: una cantidad temporal ("años") con la muerte ("tumba"), también es posible la unión antitética de un material líquido ("litros") con un concepto abstracto ("infinito").

Las múltiples posibles combinaciones semánticas dentro del espacio poético aluden a la autorreferencialidad del poema. Estos juegos verbales que surgen de la poética vallejiana evidencian el proceso creativo. Dentro de este espacio poético-creativo del eterno presente el sujeto autorreflexivo se

encuentra en un continuo acto de nombrar. Su deseo de nombrar nace de una necesidad de resustantivar el lenguaje poético (Ortega 119-120). En "Quedéme a calentar la tinta" hay various recursos retóricos que emplea el autor para demostrar el proceso de creación literaria.

Hemos señalado la inversión y la combinación de elementos incongruentes en otras partes de este trabajo. Las antítesis que se utilizan invierten el orden natural, una posibilidad que sólo existe en el taller poético. Vemos las combinaciones factibles de palabras para crear nuevos significados. Por ejemplo "noches de sol, días de luna" (6), es una imposibilidad dentro del orden cósmico, pero realizable en la poesía vallejiana.

A continuación el sujeto nos narra su condición particular dentro de este espacio poético: "al cabo del cometa en que he ganado/ mi bacilo feliz y doctoral (17-18). Al combinar la materia orgánica ("bacilo"-bacteria) con dos adjetivos incongruentes, se crea una cierta ironía dentro del poema. El cambio ortográfico en el décimonoveno verso, "tierro... luno", también demuestra un aspecto de la labor poética, la manipulación del material lingüístico dentro del espacio creativo. El sujeto se ha convertido en el "incógnito", remitiéndonos al cuarto verso. Pero ahora el "yo" poético se inserta dentro del terreno mortal; el sujeto arbitrariamente elije ir hacia la izquierda y nos anuncia que "atravieso el cementerio" (20). Es un cementerio inderterminado, pero junto con "tumba" (23) crea un campo semántico de la mortalidad dentro del espacio poético.

La sinécdoque, tropo reiterado en muchos de los *Poemas humanos*, cobra un lugar de suma importancia en "Quedéme a calentar la tinta". Es a través de la sinécdoque que el sujeto comunica su realidad de manera fragmentaria. La "tinta" alrededor de la cual se crea todo el poema, es el material que se utiliza para construir el lenguaje poético y de esta manera, el lenguaje en general. En el cuarto verso "amígdala" es una parte que representa el todo del espacio interior, poético, y también vocal del "yo" que se encuentra en su proceso creativo. En este mismo verso "la incógnita" se refiere a lo desconocido, a lo inarticulado que no se puede pronunciar o expresar dentro del espacio del hablante. Es interesante que este "yo" represente lo desconocido con el género femenino. Como ha señalado Simone de Beauvoir en *The Second Sex*,[10] dentro de la tradición literaria se ha representado lo desconocido en términos femeninos. Propongo que "la incógnita" también se podría referir a **la palabra** que no es pronunciable ni conocible.

El último verso es significativo no sólo por su función sinecdótica, sino por las posiciones de las palabras (el eje sintagmático de Jakobson). La serie "tinta, pluma, ladrillos y perdones" nos demuestra que el lenguaje, aunque arbitrário, cobra nuevos significados cuando el hablante lo trabaja y le da orden. Hemos señalado varias veces el significado de "tinta". Al lado de este nombre aparece "pluma", que es la herramienta con la que el "yo" trabaja el material poético. La siguiente palabra, "ladrillos", material laboral del albañil, es ligado con la materia lingüística y también con la herramienta que crea el lenguaje

escrito. Se cierra la serie con "perdones", una idea abstracta que no se define dentro del poema. El poeta nos deja con un final abierto, con una abstracción ligada a una serie de elementos materiales.

En fin, podríamos decir que "perdones" es el pedazo de nuestro "abrecabezas" que no nos permite darle una solución fácil ni unívoca a "Quedéme a calentar la tinta". Es sólo mediante una lectura minuciosa del texto que podemos llegar a nuevos significados. Vemos, entonces, que éste es un poema autorreferencial porque trata el mismo proceso poético que es un proceso abierto. En este texto el sujeto existe dentro de su eterno presente y dentro de un espacio propio que es el de la creación poética: su "taller". Este "yo" crea paralelismos, juegos verbales, manipula y ordena su lenguaje; es decir, **trabaja** su material para llegar a nuevas abstracciones.

NOTAS

1 Edición del poema y referencias textuales proceden de César Vallejo. *Obra poética*, Américo Ferrari, coord. (Madrid: Colección Archivos CSIC, 1988).

2 Citado en Pedro Aullón de Haro, "Las ideas teórico-literarias de Vallejo," *Cuadernos Hispanoamericanos* 456-457:2 (junio-julio 1988): 873-896.

3 Robert K. Britton, "The Political Dimension of César Vallejo's *Poemas humanos*", *Modern Language Review*, 70 (1975): 539.

4 Nadine Ly, "La poética de César Vallejo: arsenal del trabajo," *Cuadernos Hispanoamericanos* 456-457:2 (junio-julio 1988): 903-935.

5 Ver Aullón de Haro en elartículo ya citado, 892.

6 Julio Ortega, *La teoría poética de César Vallejo* (Providence: Del Sol Editores, 1986).

7 De aquí en adelante las citas textuales del poema irán seguidas por el número de verso entre paréntesis.

8 Tanto Stephen Hart como Julio Ortega han señalado que la inversión es un elemento del topos del mundo al revés que tiene una larga tradición en la literatura hispánica y occidental. Stephen Hart explica que "the idea of the world upside-down (implies) the stringing together of impossiblities: (163) y que "despite the universality of the topos, which exists in popular as well as cultured art, Vallejo no doubt was inspired to exploit this idea through his reading of European avant-garde literature, notably in literary magazines such as *Cervantes*,... *Grecia*, and *Ultra* (Stephen Hart, "The World Upside-Down in the Work of César Vallejo, *BHS* 42:2 (April 1985): 163). La inversión también se relaciona con los tropos literarios y juegos verbales que marcan la poesía vallejiana. Pasaremos a analizar algunos al final del trabajo.

9 En su estudio de *Poemas humanos* Amelia Mondragón indica que "la impresión de estatismo que en muchos de los *Poemas humanos* se obtiene, resulta de la relación que el hablante sostiene frente a la circunstancia de la que habla: el cómo refiere, enfatiza más la nominación que el desarrollo y la actuación de un sujeto específico." (Amelia Mondragón "Los sujetos gramaticales y los tiempos verbales en *Trilce* y en *Poemas humanos*," *Prismal Cabral* 11 (Fall 1983): 36-37.

10 Simone de Beauvoir, *The Second Sex* (New York: Alfred A. Knopf, 1952).