

INTI: Revista de literatura hispánica

Volume 1 | Number 36

Article 1

1992

INTI Número 36 (Otoño 1992)

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



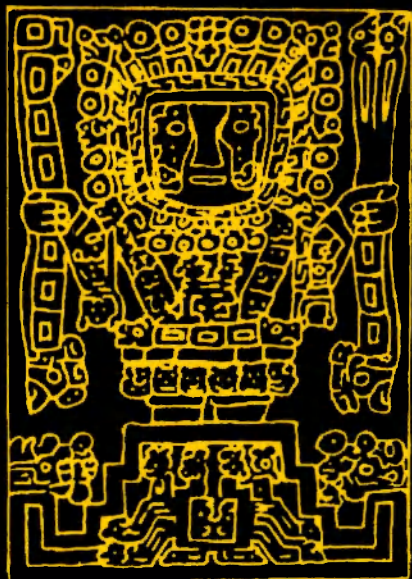
Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

(Otoño 1992) "*INTI* Número 36 (Otoño 1992)," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 36, Article 1.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss36/1>

This Complete Issue 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 editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.



INTI

REVISTA DE LITERATURA HISPANICA

CIEN AÑOS DE VALLEJO

**JULIO ORTEGA, EUGENIO CHANG-RODRIGUEZ
SAUL YURKIEVICH, AMERICO FERRARI
JORGE GUZMAN, ROBERTO PAOLI**

NOTAS

LAS DOS ORILLAS:

**JUAN GOYTISOLO, CARLOS FUENTES
ALFREDO BRYCE ECHENIQUE
HECTOR LIBERTELLA**

CREACION

**EDUARDO ANGUITA
ROBERTO FERNANDEZ RETAMAR
JAVIER LENTINI, CRISTINA SISCAR
BLANCA STREPPONI, ARMANDO ROMERO**

NORMAS EDITORIALES

INTI aspira a recoger los resultados de la investigación académica reciente en todas las áreas críticas de las letras españolas e hispanoamericanas. También desea ser una vía de expresión para el quehacer creativo de la hora presente del mundo hispánico.

Dos principios de la revista que determinan la selección del material a publicar son la calidad intrínseca de los trabajos y la variedad del espectro metodológico e ideológico representado en los enfoques. Se dará prioridad a los trabajos de colaboradores que sean suscriptores en el momento en que sometan su artículo a consideración. Los autores se hacen responsables de las ideas expresadas en los trabajos por ellos firmados.

INTI se publica dos veces al año (primavera y otoño). Los trabajos deben ser enviados en original y dos copias con una nota biobibliográfica a Roger B. Carmosino, Director (Department of Modern Languages, Providence College, Providence, Rhode Island, 02918, USA). Los trabajos deben ser recibidos antes del 30 de septiembre para el número de primavera y antes del 28 de febrero para el número de otoño. El Director de la revista notificará a los autores de la aceptación o rechazo del trabajo presentado sesenta días después de las fechas límite arriba consignadas.

Los artículos críticos deben estar mecanografiados a doble espacio y no deben exceder las veinticinco páginas (con notas incluidas).

Las notas deben consignarse al final del artículo según uno de los dos sistemas sugeridos por el *MLA Handbook for Writers*. Se devolverán los trabajos que no se ajusten a estas normas editoriales, así como los trabajos rechazados, sólo si el autor envía sobre estampillado.

No se aceptarán trabajos ya publicados. *INTI* se reserva el derecho de autorizar la reproducción de uno de sus artículos en otro lugar, a pedido del autor.

SUSCRIPCIONES Y CANJE

Dirigirse a *INTI*, Revista de Literatura Hispánica, Department of Modern Languages, Providence College, Providence, Rhode Island 02918 (USA).

SUSCRIPCION ANUAL:

Individuos: \$US25.00

Bibliotecas e instituciones: \$US40.00

Precio del ejemplar individual: \$US20.00

Número doble: \$US35.00

INTI

REVISTA DE LITERATURA HISPANICA

NUMERO 36

OTOÑO 1992

DIRECTOR-EDITOR

ROGER B. CARMOSINO, Providence College
Providence, Rhode Island 02918 (USA)

EDITORA DE CRITICA LATINOAMERICANA

GWEN KIRKPATRICK, University of California, Berkeley
Berkeley, California 94720 (USA)

EDITOR DE CRITICA ESPAÑOLA

ANTONIO CARREÑO, Brown University
Providence, RI 02912 (USA)

EDITOR DE CREACION LITERARIA

PEDRO LASTRA, State University of New York
Stony Brook, NY 11794 (USA)

JEFE DE RESEÑAS

OSCAR RIVERA-RODAS, University of Tennessee
Knoxville, Tennessee 37996 (USA)

COMITE EDITORIAL

FERNANDO ALEGRIA, Stanford University
RAQUEL CHANG-RODRIGUEZ, The City College, CUNY
JOSE LUIS COY, University of Connecticut, Storrs
MANUEL DURAN, Yale University
AMERICO FERRARI, Université de Genève
MALVA FILER, Brooklyn College, CUNY
JOSE OLIVIO JIMENEZ, Hunter College, CUNY
HERNAN LAVIN-CERDA, Universidad Nacional Autónoma de México
ALEXIS MARQUEZ RODRIGUEZ, Universidad Central de Venezuela
MARIA MAYORAL, Universidad Complutense, Madrid
ROBERT G. MEAD JR., University of Connecticut, Storrs
ROSE MINC, Montclair State College
JULIO ORTEGA, Brown University
JOSE MIGUEL OVIEDO, University of Pennsylvania
GEOFFREY RIBBANS, Brown University
CARLOS ROJAS, Emory University
FLORA SCHIMINOVICH, Barnard College
SAUL YURKIEVICH, Université de Paris, VIII

INTI is a member of (CELJ)
Conference of Editors of Learned Journals

**CELJ 1992 Phoenix Award
for Significant Editorial Achievement**

Auspiciada por Providence College
Providence, Rhode Island 02918 (USA)

Copyright © 1992 by
INTI ISSN 0732-6750

INDICE

ESTUDIOS

JULIO ORTEGA: Cien años de Vallejo	3
EUGENIO CHANG-RODRIGUEZ: Las crónicas posmodernistas de César Vallejo	11
SAUL YURKIEVICH: César Vallejo: La violencia del rechazo	23
AMERICO FERRARI: La presencia del Perú	29
MARTHA L. CANFIELD: Muerte y redención en la poesía de César Vallejo	39
JORGE GUZMAN: César Vallejo: “El acento me pende del zapato”	45
ROBERTO PAOLI: Vallejo: Herencia ideal y herencia creadora	51
LISIAK-LAND DIAZ: Jerarquía social y económica en <i>El tungsteno</i> de César Vallejo	59

SEMINARIO VALLEJO:

LUCIA TONO: La pluralidad semántica en “Hoy me gusta la vida mucho menos”	75
LOLO REYERO: Considerando... “Considerando en frío, imparcialmente...”	81
ALBERTO SACIDO ROMERO: Dinámica paradójica en “Parado en una piedra...”	89

SYLVIA R. SANTABALLA: El taller o el “Abrecabezas” poético: análisis de “Quedéme a calentar la tinta”	97
--	----

CARRIE C. CHORBA: Coloquio y silencio en “Quisiera hoy ser feliz”	105
--	-----

NOTAS DE LA ACTUALIDAD

LAS DOS ORILLAS: Una intervención de Julio Ortega	113
---	-----

CREACION

POESIA

EDUARDO ANGUITA: Mester de clerecía en memoria de Vicente Huidobro; La muerte es la suma de muchas vidas; Sensación de lo que podría llamarse origen del conocimiento; Resumen; El verdadero momento; Venus en el pudridero; Unica Razón de la pasión de N.S.J.C.; Misa breve	129
LUIS CORREA DIAZ: Rosario de actos de habla; Señal de la cruz; Acto de contrición; Oración final	139
EDUARDO ESPINA: La novia de Hitler; Más felices que en Vietnam; Decir de dudas del filántropo	143
ROBERTO FERNANDEZ RETAMAR: Duerme, sueña, haz	147
JAVIER LENTINI: La Cenicienta; Petra Pan	149
CRISTINA SISCAR: Diccionario Enciclopédico; Peine con incrustaciones; Corazones flechados; Cuaderno y bloc de cartas	153
BLANCA STREPPONI: Ars moriendi; Sueño; Azteca; Palabras de Gregorio Magno (590); El jardín del Verdugo	157

CUENTOS

AMY NOCTON: Fragmentos	165
LUIS REBAZA SORALUZ: Mariano isolda y mosquera	169
ARMANDO ROMERO: Historia de dos en el cenobio	175

RESEÑAS

MIGUEL GOMEZ: Carlos Drummond de Andrade: <i>Itabira: antología</i>	183
MIGUEL GOMEZ: Edgar O'Hara: <i>Límites del criollismo; Curtir las pieles</i>	187
GUILLERMO GARCIA-CORALES: Diamela Eltit: <i>Vaca sagrada</i>	191
NATHALIE PAUNER: Alvaro Mutis: <i>La última escala del Tramp Steamer</i>	195

COLABORADORES	197
---------------------	-----

LIBROS RECIBIDOS	201
------------------------	-----

GUIA DE NUMEROS PUBLICADOS	204
----------------------------------	-----

ESTUDIOS

CIEN AÑOS DE VALLEJO

Julio Ortega
Brown University

César Vallejo (Santiago de Chuco, Perú, 1892-París, 1938) es uno de los mayores poetas modernos y también uno de los más difíciles. Pero su dificultad no proviene de que quiera hablar para muy pocos sino, más bien, de que trata de decir más para todos. No oculta su mensaje tras formas herméticas, sino que busca hacer que las palabras expresen más en la poesía que en el habla diaria; ese mensaje, por lo mismo, nos reclama romper los moldes del lenguaje establecido, formal y convencional, y hacer de la comunicación un acto capaz de reorganizar nuestra experiencia del mundo. La poesía tendría que ser, así, un acto de comunicación más completo y más exigente. Buscando nuevas respuestas para la experiencia, porque no se conforma con las explicaciones dadas, para Vallejo la poesía requiere ir más allá de las operaciones referenciales y representacionales del lenguaje. Otro tanto ocurre con la pintura de Picasso, cuando la figura es puesta en crisis y una nueva figuración busca ampliar nuestra mirada del mundo.

Aunque Vallejo escribió uno de los libros más importantes de la vanguardia de los años 20, *Trilce* (1922), siempre desconfió de los experimentos poéticos de las vanguardias europeas y de su fácil influencia en América Latina. Llegó incluso a escribir hostilmente del surrealismo y otros ismos, a pesar de que su poesía tiene evidentes relaciones con la necesidad de romper los moldes tradicionales, y no sólo los de la expresión poética. Pero ocurre que Vallejo era un poeta profundamente anti-literario. La literatura no era para él una actividad profesional, una especialidad más entre los discursos modernos; y mucho menos todavía una carrera pública. Cuando era muy joven tenía algunas ideas

románticas sobre el lugar marginal del poeta, enemigo de la sociedad burguesa, cuya palabra se debía a la sinceridad. Luego debe haber creído que el poeta es un explorador que se arriesga en las fronteras del conocimiento, allí donde no hay explicaciones para el dolor, el absurdo, el tiempo, la muerte; y donde la palabra poética descubre el desamparo humano, desnudo y sin explicaciones. Pero de la misma orfandad surge el poder de la nueva poesía, su capacidad de subvertir los órdenes dados. Más tarde, en Europa, Vallejo descubre las ideas sociales y políticas que explican el malestar moderno; y como tantos escritores en ese período abraza el marxismo, y se inscribe, además, en el partido comunista español (1926); viaja dos veces a Rusia y publica en Madrid un largo reportaje sobre los cambios sociales y políticos, con entusiasmo por las reformas pero no sin espíritu crítico. En esta época, el poeta es para él un trabajador social más, si bien nunca supeditó su poesía a sus ideas; por el contrario, se impusieron nuevas exigencias y un largo silencio. Creía que la poesía se debe a su propia verdad, y tendría que traducir un nuevo espíritu crítico, la fuerza creativa y vital de la América Latina, que concebía como capaz de una originalidad distintiva entre las culturas modernas. Vallejo no era un teórico pero tenía muy claras las prioridades, y era capaz de exigirse a sí mismo una calidad y verdad más radicales, más intransigentes. Durante sus últimos años, cuando empieza la guerra civil española (1936), parece sufrir una nueva crisis política; escribe su último libro en defensa de la república asaltada por las primeras fuerzas del fascismo, pero lo hace trascendiendo las ideas políticas de la hora, fundiendo nociones cristianas, humanistas, marxistas, en un canto desgarrado ante la tragedia histórica. El poeta es aquí la voz comunitaria, que canta entre las ruinas y el dolor, afirmando los poderes más humanos, los de hermandad y solidaridad.

Desde su primer libro, *Los heraldos negros* (1918), Vallejo se planteó la poesía como una vía de conocimiento negativa: conocer es poner en cuestión, dudar, no saber. En buena cuenta, conocer es rehusar las respuestas y soluciones ofrecidas por los distintos sistemas (filosófico, religioso, ideológico) que explican las grandes incógnitas de la experiencia humana, el sufrimiento, la muerte, la ausencia de Dios. Pero en lugar de recaer en un mero nihilismo escéptico, este poeta hizo de sus agonías y perplejidades la materia de su canto interrogante; y se propuso recuperar al sujeto sin explicaciones, al “hombre pobre,” huérfano de la tradición, sujeto naciente de una vivencia latinoamericana que no se explica ya como parte del discurso humanista, del racionalismo ilustrado, de las promesas de la modernidad. Por eso, puede decirse que frente al optimismo ante las conquistas de la modernidad expresado en la poesía modernista y novomundista (optimismo que nos viene por lo menos desde Andrés Bello y su versión de una “agricultura de la zona tórrida” como modelo de abundancia virtual), Vallejo expresa, sin proponérselo, una versión de la carencia, de las limitaciones del proyecto modernizador en una América Latina dominada por formas autoritarias y tradicionales, por ideologías que naturalizan

la desigualdad y fomentan la injusticia.

Pero este discurso de la carencia le hace descubrir el poder del nuevo sujeto de la pobreza; y en su segundo libro, *Trilce*, nos reclama: "Ceded al nuevo impar potente de orfandad." Los "nuevos Menos," estas cifras impares, representan ahora la fuerza subvertora de una necesidad de conocer más radical. La poesía deberá revisar los modos establecidos de ordenar las palabras y las cosas, de modo que el sujeto de la carencia se libere de las ataduras con que la tradición (humanista, cristiana, hispánica) lo define y mal entiende. Su propia experiencia peruana le ha dado al poeta una buena medida de su condición humana: maestro de escuela en Lima, vive a sobresaltos; enamorado pasional, su relación se destruye; y, dramáticamente, sufre tres meses de prisión en Trujillo al ser implicado en una asonada pública. Esa experiencia de la cárcel lo conmociona. En *Trilce* la prisión se hace emblemática de la orfandad. Cuando sale libre, y ha publicado su libro más radical, sólo le queda abandonar el Perú.

En Europa, sin embargo, su filiación peruana no hará sino acendrase. Descubre ahora a los nuevos desheredados de la modernidad, a los desocupados y las víctimas de la crisis internacional del capitalismo a fines de los años 20. El sujeto metafísico y agonista de sus primeros libros se irá transformando, en su poesía en proceso, en el sujeto histórico del anti-idealismo, del nuevo materialismo esencialista que practica. En efecto, Vallejo desarrollará en París una poesía que se replantea la comunicación como una comunión material y literal: el hombre moderno, parece decirnos, no se explica por los valores universales del idealismo sino por lo específico de su vida cotidiana, por su palabra inmediata, por su cuerpo y sus órganos vulnerables, por su sufrimiento y sus hambres. De allí que el habla coloquial se imponga al modo de un diálogo que re-materializa al lenguaje; porque el mundo ha perdido su sustancia, su materialidad viva, alienados como estamos de la sabiduría de lo concreto. "Ha triunfado otro ay/ la verdad está allí." Decía en *Trilce*; ahora dice: "Y el verbo encarnado habita, al hundirme en el baño/ un alto grado de perfección."

Los poemas póstumos de Vallejo, reunidos en 1938 con el título de *Poemas humanos*, demuestran que el sujeto del conocimiento habla aquí desde la ciudad y desde la historia; pero no con los discursos típicos de la hora (el surrealismo, la etnología, el primitivismo) sino con un habla que quiere ser sustantiva (material, existencial) y que, al mismo tiempo, tiene una compleja textura coloquial. En efecto, la poesía de Vallejo adquiere en estos años una extraordinaria ductilidad formal. Por un lado, utiliza recursos retóricos tradicionales, como la oratoria sagrada y la retórica jurídica, para crear unos textos que resuenan como documentos sobre la condición humana evaluada o enjuiciada desde la poesía. Por otro lado, el habla misma está hecha con inteligencia, con ironía dramática; y la emotividad reflexiva y la visión un tanto absurdista del mundo producen una dicción dialógica. Así, el coloquio no es el mero dialecto urbano sino el elaborado discurso de la cotidianidad. El recurso retórico más

utilizado es la sinécdoque, ya que el poema nombra por fragmentación, en un sistema de asociaciones contrastivas. Y buscando que el poema sea más un acto de enunciación que uno de lenguaje escrito, abundan las exclamaciones, que muchas veces resuelven el drama en gestos (“qué más da!”) de pura expresividad comunicativa.

De lo que se trata, en *Poemas humanos*, es de hacer hablar a la historicidad moderna. Vallejo encuentra que el centro de la modernidad no es la razón ni la utopía social sino el sufrimiento. No hay, lo sabemos desde el primer poema de su primer libro, explicaciones para los “golpes en la vida” que, además, nos hacen culpables de nuestro propio dolor; pero luego de las grandes palabras (vida, muerte, destino, dios), sólo nos quedan las grandes verdades (las pequeñas cosas que son el espacio de humanidad diaria). Y es lo cotidiano lo que se sitúa ya no en la metafísica sino en la historia, no porque el poeta deba dar cuenta de la historicidad sino porque su modo de estar en la historia es contra-decirla; esto es, hablar de ella desde su contradicción. Así, el sujeto de la historicidad es el hablante de la carencia moderna; sólo que esta vez ese hablante requiere reafirmar sus poderes puestos en entredicho por el discurso justificativo de la violencia de la modernidad. No es que Vallejo opte por una posición tradicionalista, opuesta a la racionalidad moderna. Todo lo contrario, debe haber sido uno de los primeros poetas en entender que la modernidad no sólo era un “proyecto incumplido” (Habermas) sino el incumplimiento, por definición, de su proyecto. Por lo tanto, para el artista o el intelectual verdaderamente moderno (crítico, participante en las luchas por la democratización efectiva) se trata de replantear el programa de la modernidad, y de hacerlo desde la condición periférica de América Latina, desde el exilio, desde la orfandad social del arte, desde la marginación de la verdad inconforme. O sea, desde la política cultural de una actividad poética que busca reconstruir una historicidad moderna genuina a partir de los sujetos históricos más sensibles: los trabajadores, los pobres, los parias. Por eso, la recuperación de la materialidad es una contradicción del optimismo oficial: el hombre no es una idea espiritual sino una necesidad material, subrayan los poemas de París. La palabra “animal” se repite en el libro, porque lo primario es el recommienzo: “de pie ante mi cuadrúpedo intensivo,” dice, definiéndose, y se concibe como “masa,” “tonelada,” “inmensidad.” En un poema clave, “El libro de la naturaleza,” Vallejo recobra la antigua metáfora de “el mundo como una escritura” para decirnos que la lectura de ese mundo se da en términos del orden de lo natural, de la materia y sus saberes.

Curiosamente, sabemos poco sobre el hombre César Vallejo. Algunos amigos de la etapa peruana y otros del período parisino lo han recordado en memorias y entrevistas, pero casi toda la documentación es anecdótica, y muchas veces superficial. Ni siquiera sabemos con exactitud el proceso de su pensamiento político. Era, claro, un hombre complejo, además de ser algo hermético. Por su correspondencia de la época sabemos de los apremios

económicos que padeció, lo cual debe haberle causado un padecimiento recurrente. Pero tampoco parece cierta la imagen difundida de un Vallejo agonista perpetuo, cuyas miserias diarias, enfermedades y zozobras lo han convertido en una figura patética. Más bien, era sobrio y lacónico, y a primera vista incluso reservado. Fue un hombre elegante, vibrante pero también austero. Su viuda ha recordado su sensibilidad, su capacidad de entrega. No en vano hoy creemos que Vallejo es un artista paradigmático de la contemporaneidad latinoamericana: un artista que se debe enteramente al rigor y exigencia de su obra, pero que a la vez sostiene aquella en la honestidad y la humanidad de su persona.

Esa persona es a veces insondable. No se puede, por ello, hacer afirmaciones finales acerca de sus ideas y percepciones; ni siquiera sobre su declarada voluntad metódica de filiación marxista. Se trata, claro está, de un marxismo muy peculiar. Creer que Vallejo pudo haber sido un comunista ortodoxo es ingenuo. No sólo porque se trata de un poeta mayor, sino porque su experiencia estaba hecha de distintas persuasiones. Una de ellas, muy poderosa, es el cristianismo. Sabemos que en plena militancia comunista Vallejo le encarga a su hermano una misa de salud en la iglesia de su pueblo; y conocemos las palabras que dicta en su lecho de muerte, declarando a Dios como su defensor. Más importante es la filiación cristiana (nada oficial, más bien popular, ideofectiva) que revela en sus poemas, incluso en *España, aparta de mí este cáliz*. Era, en fin, un escritor latinoamericano, un hombre del Tercer Mundo, esto es, un sujeto hecho por distintos discursos desplazados, cuya capacidad de hacer hablar al lenguaje en un registro nuevo ponía en cuestión los órdenes discursivos inculcados. Ese margen histórico periférico es fundamental en el caso de Vallejo: señala la diferencia de su genio crítico subvertor, de su calidad creativa alterna, hecha desde la orilla del Otro.

Por eso, irónicamente, la guerra civil española fue una “solución” poética para él. Si en la época de los “poemas humanos” de París todavía parecía debatirse entre contradicciones de una palabra objetivadora y crítica y otra existencial y absurda; en el centro del conflicto español, que Vallejo inmediatamente asume como definitivo de la suerte del hombre moderno, todos sus poderes poéticos van a confluir en la elegía, en la epístola, en el canto, en la utopía de un discurso de la plenitud expresiva, que busca exceder los límites del lenguaje natural. Finalmente el poeta puede ir más allá del mundo que el lenguaje representa, y hacerlo dentro de las sumas que sólo un poema poseído por su raptus, por su pathos, por su numen heroico y trágico podría intentar. En efecto, en este libro se suman dos grandes tradiciones del discurso de Occidente: el de los orígenes, que tiene un carácter paradisiaco, y el del apocalipsis, que marca la destrucción. Poema transhistórico, por lo tanto, que en las ruinas del sentido levanta la afirmación de su fe poética.

De manera que los “suaves ofendidos,” “los poderosos débiles,” son aquí los “muertos inmortales,” los héroes trágicos de una utopía de la restitución: al final, los niños que, “si cae España,” podrían perder el control de su destino

histórico al perder el control del lenguaje, son los que quedan con la palabra cedida, con el porvenir previsto en los mitos de la redención.

Así se cumple la poesía de Vallejo, como una intensa aventura que en 20 años de compleja indagación rehace la historia moderna de la poesía desde su prisma hispánico. En ese sentido, no es menos radical que otras grandes aventuras literarias contemporáneas. Se cumple paralelamente y en coincidencia con el trabajo anti-idealista y crítico de la poética de T. S. Eliot, por ejemplo, cuya *Tierra baldía*, de 1922, es también un desmontaje de la retórica poética tradicional. Pero en lugar del malestar psíquico que Eliot opone como perspectiva descentradora anti-simbolista, Vallejo, menos escéptico y más trágico, propone una poética sin amparos literarios, más despojada en su cuestionamiento del edificio discursivo de la modernidad. Y en los años 30, en lugar de la "épica del ego" que practica Ezra Pound, cuya noción de lo histórico es cultural, Vallejo asume no una visión arcaizante sino una más cotidiana, urgida por la necesidad de responder a la historia con la delicada y poderosa fibra del vivir y desvivir diario. Su empresa es más próxima al trabajo en la negatividad que practica Antonin Artaud, al menos en la lúcida restitución del centro de la poética más innovativa, la restitución del cuerpo, de su pulsión y agonía desnudas. Y, en fin, no es casual que en tantos aspectos la obra parisina de Vallejo se emparente a la de Samuel Beckett, por su ironía aguda, su absurdismo anti-intelectualista, y por el desamparado grotesco que observa en la comedia social.

Vallejo no fue un crítico literario y mucho menos un teórico de la literatura, y en sus gustos no buscaba confirmar un programa propio. La inteligencia extraordinaria de su lenguaje poético no es patente en su prosa; y en sus crónicas, escritas para ayudarse a sobrevivir, vemos más bien los tópicos mundanos del género, aunque a veces emerge la peculiaridad de una definición vallejana (ese otro modo de ordenar las cosas). Rubén Darío debe haber sido uno de sus poetas preferidos, aunque también se sabía de memoria poemas disparatados de Chocano. Pero en su poesía es clara la opción radical por una escritura sin concesiones, que sólo se propone acertijos y conflictos cuya resolución no es previsible. En el rigor del lenguaje, en la lúcida composición, en la vivacidad apelativa del habla, podemos ver el desarrollo casi teorematizado de una lógica poética impecable, que discurre entre grandes tensiones con agudeza, cotejando y auscultando, desarrollándose como la demostración única, no repetible, del poema como objeto de arte procesal y completo, autónomo e histórico, indeterminado y sin apelación. Y todo ello se da en una enunciación reflexiva, de ritmos expansivos, que hacen del soliloquio un espacio del decir resonante, el escenario donde las palabras construyen al sujeto del diálogo. Por eso, la enunciación vallejana no ocurre en la literatura sino en el habla, en la poesía de un habla compartida sílaba por sílaba.

Con todo, nada es evidente en esta poesía. Y no sólo por su dificultad natural, sino porque la misma intensidad con que nos habla no es traducible ni

repetible. Muchas veces Vallejo escribe por lo que podría ser, técnicamente, un proceso de sustituciones en el eje paradigmático de la enunciación; esto es, los nombres de la lógica comunicativa son canjeados por equivalencias fortuitas, como si el poeta para decir algo tuviera que decir otra cosa. Por ejemplo, cuando dice: "Crezcan la yerba, el liquen y la rana en sus adverbios," donde "rana" parecería sustitución que amplía la enumeración del verso; y hay muchos ejemplos de este tipo. Quizá por eso se pregunta: "Hablando la leña, ¿callo el fuego?" Entre los nombres y las cosas el poema renombra y suscita la otra objetividad, la de un lenguaje radicalizado por sus descentramientos y refiguraciones. En *España, aparta de mí este cáliz* este mecanismo suscitará un discurso suficiente, al punto que en su propio sistema el mundo nombrado es desnombrado en la utopía donde "sólo la muerte morirá." Y, en efecto, sólo en el poema puede la muerte cesar.

Esta peculiaridad irrepetible del poema vallejiiano explica también el que su larga y profunda influencia en la poesía hispánica no sea del todo evidente. Como es obvio, una influencia directa de Vallejo sólo produciría una caricatura de sus mecanismos. De allí que su gravitación sobre algunos poetas mayores de España y América Latina haya sido interna y, así, más decisiva. No extraña, por lo tanto, que poetas tan distintos como los chilenos Nicanor Parra y Gonzalo Rojas reconozcan la impronta vallejiiana. El mexicano Jaime Sabines, los peruanos Alejandro Romualdo y Carlos Germán Belli, el cubano Cintio Vitier, y los españoles Blas de Otero, Angel González y José Angel Valente, todos ellos de palabra propia, han interiorizado la lección vallejiiana, esa construcción del poema como un espacio intrincado y lúcido de articulaciones no evidentes, dramáticas, interrogantes. Más intrigante es la gravitación de la lección vallejiiana en la poesía y la vida intelectual de Puerto Rico. Varios de los poetas más importantes han hecho allí de Vallejo el emblema de la poesía genuina por excelencia, y la obra vallejiiana es un verdadero aprendizaje de la palabra entre ellos. No en vano es así, ya que tratándose de un país colonial, la cultura es su espacio de reafirmación y de identidad crítica, su primera libertad política. Vallejo es una voz propia en esa instancia de sobrevivencia.

Leyendo a Vallejo uno interroga su propia relación con el lenguaje, y uno mide sus demandas y expectativas en relación al arte y la cultura. No podríamos simplemente leerlo como un mensaje que se consume y, descifrado, se clasifica y abandona. La obra poética de Vallejo, como la de algunos pocos poetas de esta lengua, no se resigna a su lugar en las bibliotecas y en la literatura. El lugar que ocupa es uno de zozobra, exigencia y urgencia. No forma parte del archivo de la cultura procesada y, más bien, sale de los archivos, y apunta hacia un espacio no cartografiado, donde nos cita a poner en duda los sistemas dados. Está hecha, precisamente, con los restos del archivo de Occidente, con el lenguaje ardido de la historia de la modernidad en español, latinoamericana e ibérica. Y desde ese archivo en llamas, donde se queman los textos de la civilización dominante y etnocéntrica, nos anuncia que somos parte no de la letra de la ley escrita, sino

parte del habla con la cual rehacer un mundo reinscrito en estos papeles, en este recomienzo hispánico de la humanidad. Y esa es la última paradoja de la lección vallejana: un lenguaje de la carencia y la orfandad termina siendo una poderosa reafirmación histórica y cultural.

LAS CRONICAS POSMODERNISTAS DE CESAR VALLEJO

Eugenio Chang-Rodríguez

Queens College of the City University of New York

De la prosa de César Vallejo (1892–1938), menos estudiada y apreciada que su poesía, las crónicas han sido las más descuidadas, no obstante que esa modalidad literaria constituye uno de los aportes más singulares de las letras hispanoamericanas.¹ La publicación póstuma de las recopilaciones de la mayoría de las crónicas de Vallejo² nos permite valorar un olvidado aspecto de su producción literaria, especialmente de la prosa posmodernista que escribió en los últimos 13 años de su vida.

Desarrollada en Francia desde el siglo XVIII y refinada por los parnasianos del siglo XIX, la crónica fue cultivada por modernistas como José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, Rubén Darfo, Amado Nervo, Ventura García Calderón y, sobre todo, Enrique Gómez Carrillo, quienes la difundieron en Latinoamérica como periodismo artístico, templando la urgencia informativa con audaz originalidad y lirismo. *La Prensa* y *La Nación* de Buenos Aires y otros grandes rotativos de Hispanoamérica acogieron con entusiasmo a los cronistas, pagándoles lo suficiente como para permitirles continuar cultivando las bellas letras y usar el periodismo como una gimnasia del estilo. Una vez establecido como nuevo género literario dentro del modernismo, sus cultivadores le dieron fisonomía propia, con agilidad, destreza y elegancia. Las fronteras de la crónica colindaron con las del ensayo, la crítica, el relato y el poema en prosa, aunque tratara de un suceso reciente, un acontecimiento social inusitado, una velada literaria, musical o teatral, la aparición de un libro o la semblanza de una personalidad. La fascinación por lo cosmopolita y la propensión al exotismo llevaron a los modernistas trotamundos a escribir crónicas de viajes en las que derrocharon lujo y exquisitez verbal para narrar sensaciones cambiantes. Otros comentaron los grandes acontecimientos y ofrecieron sus impresiones sobre temas artísticos, políticos y sociales. Todos, sin embargo, exhibieron voluntad de estilo e intención estética aun cuando satisfacían las frívolas exigencias de los lectores.

El apogeo de la crónica literaria en el Perú coincide con la tardía difusión del modernismo. Cuando la prensa nacional le otorgó espacio preferencial, su aceptación general la llevó a competir comercialmente con la poesía. Vale recordar que en 1914 José Carlos Mariátegui (1894–1930) ingresó en el mundo de las letras como autor de crónicas y que cinco años más tarde, cuando partió para Europa, ya había publicado varios centenares de ellas.³ Conforme nuevas corrientes desafiaron al modernismo, la crónica comenzó a ser desplazada del lugar preferencial de los diarios y revistas porque el público se interesaba más en los sucesos históricos y políticos del mundo convulsionado por la primera guerra mundial. En Europa, Mariátegui se ocupó de estos acontecimientos en las crónicas que publicó en Lima en el diario *El Tiempo* y las revistas *Mundial* y *Variedades*.⁴

En 1923, el mismo año del retorno de Mariátegui a la capital peruana, Vallejo partió para Europa. Para aliviar su precaria situación económica, el bardo escribió crónicas para publicaciones peruanas por una remuneración mayor de la que percibió en París como oficinista de las empresas publicitarias de Les Grands Journeaux Ibéro-Américaines (1924–26) y de *La Crítica* de Buenos Aires (1926).⁵ Estas crónicas y otras publicadas entre 1918 y 1938 conforman un corpus de cerca de 250, de las cuales 178 fueron escritas entre 1926 y 1929 en un promedio de dos semanalmente.

Las crónicas de César Vallejo tienen generalmente una extensión entre quinientas y mil seiscientas palabras, lo suficientemente cortas para aparecer en la página literaria del diario *El Norte* de Trujillo del Perú, en las revistas limeñas *Mundial* y *Variedades* y en otras publicaciones de Hispanoamérica, España y Francia. Contrataron al poeta y le remuneraron por esta clase de escritos Antenor Orrego, fundador y director de *El Norte* Andrés Avelino Aramburú Salinas, director de *Mundial* y Ricardo Vegas García, jefe de redacción de *Variedades*.⁶

Al comienzo, César Vallejo siguió la técnica estilística del joven Mariátegui, de Enrique A. Carrillo (Cabotín) y de otros cronistas peruanos: se regodeó en los vocablos exquisitos y refinados tan gustados por los modernistas. Mas, conforme refinó el estilo, progresivamente añadió a las crónicas sutil ironía, exultante picardía y humor intencionado. Ejemplifican esta etapa muchas de las publicadas en *El Norte* entre 1923 y 1925, y varias de las insertadas en *Mundial* de 1925 a 1926.⁷ Los rezagos modernistas son evidentes en una crónica suya de julio de 1925:

Y, una vez en la sala refulgente y dorada, unos evocaban a Scheherazada, otros a Dinzarda y quienes al Sultán melancólico de la noche postrera. Y entonces empezaron a desfilar los heraldos magníficos anunciando las maravillas que iban a aparecer. Y desfiló el cortejo de la moda, derecha, al sesgo, espasmódica, a los sones de “Scheherazada” de Kosakoff; el cortejo de los adornos y piedras preciosas, con un gran diamante al centro, anguloso, cejudo, digno de un dedo mtilo... Los ojos posesos de luz y de línea, le dijeron a la muerte ¡Basta! (*Desde Europa* 46)

Consciente Vallejo de su propio valor artístico, lamentó la indiferencia e incompreensión de sus contemporáneos. Para consolarse, elogió la soledad campestre. En Biarritz, por ejemplo, a donde había huido temporalmente de la vida agitada de París, se recreó en la armoniosa vegetación de los Pirineos para encontrarse consigo mismo, disfrutar de la libertad y dar rienda suelta a su hipersensibilidad antes de proseguir viaje hacia España. En ese balneario en la frontera franco-española, “cubierto de mar y de montaña”, mientras desaparece de su boca “el sabor del dolor y del agua de la aflicción urbana”, expresa el deseo de abrir su propio sendero (*Artículos olvidados* 62-63).

Después, más familiarizado con las crónicas francesas y españolas, y mejor enterado de las corrientes vanguardistas, Vallejo se orientó hacia el uso del vocablo exacto y el acento apropiado, como recomendó Joseph Conrad en la famosa frase citada por el vate peruano en 1936: “Dadme la palabra justa y el acento justo y moveré el mundo”. Influido por los escritores franceses, Vallejo esgrime metáforas menos complejas, asequibles tanto a la elite como a las masas,⁸ y ofrece sorpresas de manera insinuante y cinemática. Con frecuencia esas nuevas crónicas contienen esbozos de trabajos más extensos que desarrollará después, como puede apreciarse en las oraciones, los párrafos y las secuencias textuales repetidas, idénticamente o no, en trabajos posteriores como los que mencionaremos más adelante.

Técnica y lenguaje.

En las crónicas de Vallejo escritas en Europa los idiolectos peruanos presentes en sus dos primeros poemarios dan paso a un lenguaje periodístico afectado por el contacto del castellano con el francés. La costumbre de repetir segmentos y trasladarlos a veces a otros trabajos posteriores, como *Poemas en prosa*, lo lleva a reducir, ampliar, modificar y recrear frases, oraciones y párrafos. Su nota “pasado en verso” en el texto “De Feüerbach a Marx” (*Contra el secreto profesional* 13), producido por condensación semántica de un párrafo de la crónica “De los astros y el sport”, explica que ese mismo fragmento generó el poema “En el momento en que el tennista...” de *Poemas en prosa*⁹ y delata que estos cambios son parte de un proceso consciente. En efecto, Vallejo transforma con frecuencia los textos que traslada a crónicas o poemas, expandiéndolos o condensándolos. Esa propensidad lo lleva a emplear procedimientos parecidos en diálogos y entrevistas. Recordemos un caso: pocos meses antes de morir, Vallejo concedió una entrevista con la condición de responder a las preguntas leyendo escritos suyos conservados en una voluminosa carpeta (*Vallejo al café* 19-31). Una de sus respuestas es pertinente a esta discusión:

— La precisión... me interesa hasta la obsesión. Si usted me preguntara cuál es mi mayor aspiración en estos momentos no podría decirle más que esto: la eliminación de toda palabra de existencia accesoría, la expresión pura, que hoy

mejor que nunca habría que buscarla en los sustantivos y en los verbos...
(*Vallejo al café* 11)

La propensidad vanguardista vallejana también marca su expresión. La prosa del autor a veces se resiente al usar expresiones traducidas literalmente del francés en vez de sus equivalentes castellanos, neologismos innecesarios, hipérbatos inexactos y desaffos a la sintaxis.¹⁰

Su radicalismo lingüístico, más innato que adoctrinado, lo ventiló en “Reglas gramaticales”:

La gramática, como norma colectiva en poesía, carece de razón de ser. 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. Y esto, en vez de restringir el alcance socialista y universal de la poesía, como pudiera creerse, lo dilata al infinito. Sabido es que cuanto más personal (repito, no digo individual) es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva. *El arte y la revolución* 64)

Fuentes y temas.

Las fuentes de muchas de las crónicas vallejanas se encuentran en los grandes diarios parisinos que leía, particularmente durante los años en que trabajó en Les Grands Journeaux Ibéro-Américaines y redactó un gran número de ellas. Conviene notar que no obstante las invitaciones recibidas como periodista, su situación económica no le permitió asistir a muchos de los grandes restaurantes y espectáculos descritos con minuciosidad realista. La temática de sus escritos abarcó acontecimientos literarios, artísticos, narrativos, históricos, sociales y políticos, con predominancia de los quehaceres culturales: describe exposiciones artísticas, consigna la aparición de libros en notas bibliográficas y comenta las ceremonias de premios literarios.

En 22 crónicas posmodernistas se ocupa de la puesta en escena de obras teatrales o de sus autores, particularmente en “El año teatral en Europa”, “El decorado teatral moderno”, “Últimas novedades teatrales de París”, “El nuevo teatro ruso” y “Duelo entre dos literaturas”. En otras se ocupa de Pirandello, Bernard Shaw, Jean Cocteau, Oscar Wilde, Jules Romains, Jean Girardoux y otros dramaturgos distinguidos.¹¹ Vallejo fue testigo de la crisis del teatro, agravada entonces por el rápido desarrollo de la cinematografía. Observó cómo los dramaturgos, a la manera de John Dos Passos en su novela *Manhattan Transfer* (1925), adoptaron algunas técnicas del cine para revolucionar su arte.

Vallejo apreció la inyección tonificante del vanguardismo. Aplaudió a Pirandello únicamente por *Seis personajes en busca de un autor* porque lo consideraba más “innovador de la técnica escénica” que “creador de dramas de

valor intrínseco y humano" ("La conquista de París por los negros", 1925). El cronista-crítico rechazó la grandilocuencia, los trucos escenográficos y los personajes peripatéticos que no interpretaran la veracidad de la vida social y política de fuera del tablado ("La nueva generación de Francia", 1925). Años después, fiel a esta postura crítica, censuró a Girardoux por no representar la estética del mundo ("Últimas novedades teatrales de París", 1930).

La sobrevaloración del medio, presente en su tesis universitaria sobre "El romanticismo" (1913) y en el fatalismo de sus versos y cartas, entramparon a Vallejo y le hicieron incurrir en contradicciones e inconsistencias en sus primeras crónicas. Después, durante su período posmodernista, reaccionó y exigió libertad sin "matar el arte a fuerza de liberarlo"¹² y rechazó las incongruencias ideológicas y gramaticales. Afirmó, asimismo, que el escritor debía desnudarse en cuerpo y alma, devolverle al verbo su prestigio primitivo, y desenvolverse dentro de una forma lingüística sintetizante, homogénea, universal, de acuerdo con los fines de armonía y solidaridad humana que está llamado a realizar, aun sabiendo que esa forma todavía no se ha logrado (*Desde Europa* 94).

Estética e ideología.

Más conectadas con el universo ideológico y el mundo verbal de sus tres últimos poemarios (*Poemas humanos*, *Poemas en prosa*, *España, aparte de mí este Cáliz*, 1939), las crónicas sirven de cauce a la estética y filosofía del autor. Ellas corroboran los testimonios de parientes, amigos y contertulios casuales sobre la concepción vallejianista de Dios: la divinidad dual, semejante a la de los hindúes; el dios del bien y del mal, el Dios y Demonio de los cristianos. También aclaran cómo cuando el autor pareció blasfemar en verso, en realidad se estaba dirigiendo al "dios demoníaco". Por eso, al confiarle a su esposa Georgette su postrer conclusión: "Cualquiera sea la causa que tenga que defender ante Dios, más allá de la muerte, tengo un defensor: Dios",¹³ evidentemente se refirió a la divinidad protectora y positiva de todas las religiones.

Influido por Nietzsche, el poeta-cronista llegó a creer que el espíritu de heroicidad y el sacrificio personal eran características esenciales del intelectual revolucionario. Las crónicas muestran cómo el poeta enfrentó los rigores del stalinismo y cómo la revolución no lo satisfizo plenamente. La engañosa convicción de algunas de sus crónicas retiene la duda permanente tan característica del autor. La pátina del tiempo desorienta al lector apresurado haciéndolo interpretar las crónicas vallejianas como una producción comprometida y circunstancial de dudosos méritos. Sin embargo, al examinarlas rigurosamente, se percibe la concepción espiritualista de la realidad última que subyace: en el mundo fenomenológico de Vallejo, el sustrato explicativo de su visión del universo y la complejidad de su arte y filosofía.

A diferencia de Mariátegui, Vallejo, vanguardista por lo menos desde 1919, cuando escribió la mayor parte de *Trilce* (1922), fue adverso al surrealismo. En "Autopsia del superrealismo" lo juzga como una de las escuelas literarias improvisadas y efímeras, nacidas con la crisis aguda de la "agonía del capitalismo"; ve esa tendencia como un vicio de cenáculo para experimentar el gusto frenético de "estereotiparse en recetas y clichés" (*El arte y la revolución* 72-73); y observa que semejante anarquía y desagregación no se había visto sino entre los filósofos y poetas del ocaso de la civilización grecolatina. El surrealismo, cree él, augura una nueva decadencia del espíritu: "el ocaso de la civilización capitalista". Al repetir el anuncio del fallecimiento de la escuela, Vallejo le niega su aspecto constructivo y resalta la falta de originalidad de esta "pomposa teoría" y "abracadabrante método" esbozado y condensado por Apollinaire. Los manifiestos surrealistas — sostiene — se limitaban a edificar inteligentes juegos de salón, relativos a la escritura automática, la moral, la religión y la política (73), cuyos cultivadores, "percatados del marxismo e impulsados por el milagro burgués del eclecticismo, guiados por Bretón, se hicieron comunistas" (74).¹⁴ Vallejo opinó que la marxistización del surrealismo no era sino un disparate juvenil provisorio porque Bretón y sus camaradas, "contrariando y desmintiendo sus estridentes declaraciones de fe marxista, siguieron siendo, sin poderlo evitar y subconscientemente, unos intelectuales anarquistas incurables" (75), cuyos pesimismo y desesperación — etapas y no metas — "se perennizaron en su inercia estéril y desarrollaron en el movimiento una psicopatía de bufete y se atomizaron y a la postre lo divorciaron del marxismo con refinamiento burgués". El cronista peruano ve al surrealismo como un cadáver, tal como lo declaraba el manifiesto firmado por Ribemont-Dessaignes y otros cismáticos compañeros de Bretón, exmilitantes de esa corriente calificada después de "impostura de la vida", "vulgar espanta-pájaros" (76). Y como si esto no bastara, Vallejo se ensaña contra el Segundo Manifiesto de Bretón, a quien, no obstante su amistad, injustamente califica de "rebelde de bufete", "dómine recalcitrante" y "anarquista de barrio" (77).

En "Política efectiva y política científica" también difiere de Mariátegui al criticar al rumano Panait Istrati, autor de *Kyra Kyalina*, obra publicada en castellano por la editorial de Mariátegui y generosamente elogiada en *Amauta*. El postrer ataque al Soviet de parte del escritor rumano no le asombró a Vallejo por considerarlo un instintivo que piensa y obra por movimientos reflejos: "un impresionable en su conducta y un subjetivo en sus observaciones y juicios", que de panegirista hiperbólico de Moscú se tornó en su enemigo cuando su amigo Russakov pierde el alojamiento como consecuencia de un altercado con una bolchevique. El cronista peruano, sin percatarse de sus propias limitaciones, concluye: "La generalización es gusto y manía típicamente reaccionarios" (*El arte y la revolución* 82).

No exageraron Juan Larrea y Saúl Yurkievich cuando negaron que Vallejo fuera un escritor comprometido políticamente¹⁵ porque muchas

crónicas vallejianas les dan la razón y revelan la ambivalencia ideológica sobre la cual me he ocupado en otro trabajo.¹⁶ El entusiasmo por el marxismo no condujo al cronista peruano a endosar el socialismo realista o “realismo heroico”. En “El caso Maiakovski”, por ejemplo, Vallejo se ocupa de quienes como ese escritor ruso, sorprendidos por la revolución bolchevique y afectados por el trauma de la transmutación psicológica y revisión histórica, recurrieron al suicidio para apurar el cáliz de su tragedia (106-07). En esa crónica el autor revela parte de su propia lucha interior al recordar cómo en Moscú, con retórica hueca, Maiakovsky le recomendó hacerle la guerra a la metafísica, al subconsciente, a la poesía apolítica, a la gramática, a la metáfora, porque el arte debe ser controlado por la razón para servir de propaganda política y trabajar con claras ideas preconcebidas contesís. Esa idea — explica el cronista — convirtió a Maiakovsky en un fabricante de versos, sujetos “a un programa artístico, sacado del materialismo histórico”, desprovistos de sinceridad efectiva y personal, de calor entrañable (109). En otra crónica, al volver sobre la tragedia de Maiakovski, el poeta peruano afirma: “Las brigadas de choque literarias, marchan a la cabeza del entusiasmo socialista”.¹⁷

Antes y después de ingresar al partido comunista español (1931), Vallejo tuvo expresiones duras para el movimiento hacia el cual abrigó por muchos años un sentimiento ambivalente y contradictorio. En una de las crónicas remitidas a Lima en julio de 1925 afirmó irónicamente:

El último baluarte del nacionalismo, señores comunistas de todos los climas, será Francia. En todas partes se puede temer el contagio comunista; pero creer que Francia va a adoptar algún día el sistema comunista... ¡Primero desaparece el suelo francés!¹⁸

Algo más de dos años después, en agosto de 1927, hizo algunas observaciones que pocos simpatizantes del comunismo de entonces hubieran suscrito:

Abortado el ideario democrático en América, no es aventurado predecir idéntico destino al ideario comunista. En América, debido a nuestra incurable inclinación al plagio fácil y en bruto y a nuestra falta de tacto y poder asimilativos, son igualmente falsos y nocivos el orden burgués como el escaqueo comunista. Hay que desterrar el ideario democrático y cerrar las puertas al ideario comunista. *Aprendamos, en primer lugar, a estudiar y comprender y luego asimilar. Lo demás vendrá por sí sólo.*

Un día le expresaba yo a Haya de la Torre, ese gran sembrador de inquietudes continentales:

— Quien quiera trabajar sinceramente por los pueblos de América tendrá que convenir en que el más grave foco de mixtificación y obscurantismo que existe actualmente en el continente, es el espíritu universitario. En él se incubó 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.¹⁹

Al ocuparse de “Los doctores del marxismo”, Vallejo fue claro al expresar su independencia de criterio y libertad artística:

Hay hombres que se forman una teoría o se la prestan al prójimo, para luego tratar de meter y encuadrar la vida, a horcajadas y a mojicones, dentro de esa teoría. La vida viene en este caso, a servir a la doctrina, en lugar de que ésta — como quería Lenin — sirva a aquélla. Los marxistas rigurosos, los marxistas fanáticos, los marxistas gramaticales, que persiguen la realización del marxismo al pie de la letra, obligando a la realidad histórica y social a comprobar literal y fielmente la teoría del materialismo histórico — aun desnaturalizando los hechos y violentando el sentido de los acontecimientos — pertenecen a esta clase de hombres... Son estos los doctores de la escuela, los escribas del marxismo, aquellos que velan y custodian con celo de amanuenses, la forma y la letra del nuevo espíritu... Es, sin duda, refiriéndose a esta tribu de esclavos que el propio maestro se resistía, el primero, a ser marxista. (*El arte y la revolución* 89-90).

Más adelante en esta crónica acusatoria, llama a estos fanáticos equivocados “panegiristas y papagayos de *El capital*”, incapaces de pensar por sí mismos y de ponerse en contacto directo con la realidad, como lo hace Stalin, según lo explica en una nota final (91n).

En 1932, poco tiempo después de ingresar al partido comunista en España, Vallejo le escribió a su amigo Larrea sobre su afiliación: “he ido a ella por el propio peso de las cosas y no ha estado en mi mano evitarlo” (Ghiano, “Desacuerdos sobre Vallejo”, 19). Así mismo, dejó constancia en sus escritos, cartas y conversaciones que el comunismo no le satisfacía completamente, no contestaba sus preguntas, no le despejaba las dudas.

Con todo, el deseo de trascender el sufrimiento de orfandad y soledad en medio de un mundo absurdo²⁰ y hostil cambia progresivamente en las crónicas vallejianas. Distante en tiempo y espacio de la muerte de su madre y la dispersión de la familia, ya no se refugia en los alegres recuerdos de la niñez, como en *Trilce* (1922), sino en la hermandad universal. Los horizontes de su fraternidad se amplían: van de lo local a lo universal; del amor al indio, al cariño por el ser humano en general; del indigenismo, al socialismo. El momento más grave de su vida ya no fue tanto la prisión en una cárcel del Perú, sino la agonía de partir para siempre sin compartir la redención de la fraterna humanidad oprimida. En algunas crónicas Vallejo parece apuntar hacia el Edén socialista futuro, que seguirá a la conquista de la justicia y la eliminación de las iniquidades del viejo orden legado por el egoísmo. En ellas muestra mayor conocimiento del sufrimiento humano y de las responsabilidades para contribuir a eliminarlo. Troca entonces la angustia personal²¹ en fraternidad universal y en cautelosa confianza en el triunfo del mito final, la revolución socialista. El individuo se salva mejor salvándose con los demás.

Conclusión.

César Vallejo forja en las crónicas posmodernistas algunos párrafos con mejor calidad estética y mayor claridad ideológica que en buen número de poemas suyos. En ellas el poeta-cronista también matiza su dolor y apasionamiento con humor e ironía. En las crónicas Vallejo explica y amplía la filosofía de la vida, la estética y la ideología que insinúa, sugiere o codifica en poesía. Por ser un escritor que se gana la vida escribiendo para publicaciones periódicas, su crónica es más artística que el típico artículo del hombre de prensa profesional. Para él, no hubo incompatibilidad entre literatura y periodismo.

NOTAS

1 Más extensa que su producción en verso, su prosa la conforman cuentos, novelas, ensayos epístolas y artículos periodísticos, como los reunidos en *Novelas y cuentos completos* (Lima: Francisco Moncloa Editores, 1967); *El arte y la revolución* (Lima: Mosca Azul Editores, 1973); *Contra el secreto profesional* (Lima: Mosca Azul, 1973); *Teatro completo* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1979), 2 vols.; y *Epistolario general* (Valencia: Pre-textos, 1982).

2 Enrique Ballón Aguirre publicó dos tomos de *Crónicas* en 1984 y Jorge Puccinelli lanzó en 1987 *Desde Europa: crónicas y artículos (1923-1938)* con esta aclaración: "El presente volumen es, en rigor, la segunda edición de la que en 1969 se imprimió en las presas de la Editorial Jurídica... Aunque se encuadernaron algunos ejemplares que obran en poder de amigos y colegas y que fueron exhibidos en la Exposición de Vallejo organizada por el Banco Continental, el resto de la edición quedó en pliegos por la falta de pagos al editor y la distribución y venta se frustró por subsecuente quiebra de la imprenta..." (xxxiii).

3 Véase mi *Poética e ideología en José Carlos Mariátegui* 45-50 y passim.

4 Reunidas años después en *La escena contemporánea* (1925), *Cartas de Italia* (1969) y otros libros postumos.

5 La inflación en Francia, aunque menor que en Alemania, favoreció mucho a los residentes que recibían dinero del exterior. Por sus crónicas en *Mundial* y *Variedades*, Vallejo solía recibir 180 soles. Entonces el sol equivalía aproximadamente a cincuenta centavos de dólar o seis francos franceses. Ver el prólogo de Luis Alberto Sánchez a los *Artículos olvidados* de Vallejo, p. 305.

6 Orrego, su amigo y mentor, le nombró corresponsal de *El Norte* en Lima y publicó sus crónicas de París. Aramburú, de visita en París en 1924, le propuso a Vallejo en el gran salón de Les Grands Journeaux, que escribiera para *Mundial*. La mediación de los amigos consiguió que Vegas García le publicara sus crónicas en *Variedades* (Bazán, *César Vallejo* 72-73).

7 Léanse, por ejemplo, "El pájaro azul" (1923) y "El Salón de Otoño de París" (1925) en *Desde Europa* 9 y 72-73.

8 El objetivo artístico de ser comprendido tanto por los intelectuales como por el público lector en general lo sugiere en “Se prohíbe hablar al piloto”, crónica publicada inicialmente en *Favorables París Poema* (2 octubre 1926), reproducida en *Amauta* 4 (diciembre 1926): 18, y *Desde Europa* 164-66, donde Vallejo sostiene que si el artículo sólo toca a las masas, es inferior; si lo comprenden únicamente las elites, se acusa superior; pero si conmueve tanto a las masas como a las elites, es genial e insuperable.

9 Ver Bañón, “Presentación”, 30n.

10 Emplea “bajo” en vez de “por” en “bajo Casso” y “bajo el Padre Eterno” (*Artículos olvidados* 16); neologismos, como “sintomatismo” (*Desde Europa* 51) “analfabetidad” (analfabetismo), “lapídeas” (pétreas), “triunfarse” (triunfar) [63]; exageraciones, como cuando llama a Abraham Valdelomar en italiano y castellano: “gran polígrafo peruano” (*Crónicas* 1: 296) e impropiedades como “habrán, además en el local, bibliotecas” (*Crónicas* 1: 174 y *Desde Europa* 37). Dos usos incultos del verbo haber: a) “hubieron escenas” (*Crónicas* 1: 255) y b) “¿Y las reinas...? Ya lo creo. Las habrán” (*Crónicas* 1: 258) fueron corregidos en *Desde Europa* 78 y 80. Un examen de los manuscritos de las crónicas, cuando lleguen a ubicarse, podría dilucidar si en su publicación se cometieron tantos errores de imprenta como en sus versos.

11 Guido Podestá sugiere que ellas le ayudaron a Vallejo a formular su propia teorización teatral (*César Vallejo: su estética teatral* 26).

12 “El más grande músico de Francia”, *Desde Europa* 122.

13 Cf. “Vallejo según Georgette”, *Caretas* 9 (Lima, 1951), Ghiano, “Desacuerdos”, 16 y Noël Salomon, “Algunos aspectos de lo ‘humano’ en *Poemas humanos*”, 196n.

14 Aparentemente, esta es la fase percibida, elogiada y difundida por Mariátegui cuando apreció su trascendencia social al transformarse de simple fábrica de poemas en serie, en movimiento político militante y en praxis intelectual viva y revolucionaria.

15 Nos referimos a la afirmación de Larrea: “Vallejo, en cuanto poeta, en cuanto hombre de letras, nunca se apoyó en ninguna plataforma extraliteraria, política” (*Aula Vallejo* 2, 3 y 4: 331) y a la de Yurkievich: “Vallejo no permite que su poesía sea violentada por imposiciones exteriores de doctrina o de partido” (*Valoración de Vallejo* 61-62).

16 Léase, mi “Vallejo y Mariátegui: confluencias y divergencias”, *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a César Vallejo* 454-55 (1988) 1: 12-25.

17 “Lo que dicen los escritores soviéticos” (*Contra el secreto profesional* 116), en cuya última página una nota de Vallejo recomienda: “añadir al final, una especie de crítica de lo que dicen esos escritores. Corregir las enseñanzas y ejemplos, los defectos o lagunas, de lo que dicen y hacen...” (117n).

18 César Vallejo, “La nueva generación de Francia”, *Mundial* 273 (Lima, 4 de setiembre de 1925), *Crónicas. Tomo I: 1915-1926*, 196; *Desde Europa*, 50.

19 César Vallejo, “El espíritu universitario”, *Variedades* 1023 (Lima, 8 de octubre de 1927), crónica incluida en *Crónicas II: 1927-1938*, pp. 182-83 y *Desde Europa*, pp.

236-38. Subrayado en el texto publicado.

20 J. Higgins constató en los temas y técnicas vallejianos que "Para Vallejo el absurdo significa, entre otras cosas, que el universo es ilógico, desordenado y caótico, y que la vida es vacía y sin sentido" (*Visión del hombre* 55).

21 Consúltese por ejemplo mi trabajo "Sobre César Vallejo" de 1978.

OBRAS CITADAS

Aula Vallejo 2, 3 y 4. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1962.

Ballón Aguirre, Enrique. "Presentación". *Crónicas: Tomo I: 1915-1926*. Por César Vallejo. México: UNAM, 1984. 5-26.

Bazán, Armando. *César Vallejo: dolor y poesía*. Lima: Ediciones de la Biblioteca Universitaria, s. a.

Chang-Rodríguez, Eugenio. *Poética e ideología en José Carlos Mariátegui*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983.

———. "Sobre César Vallejo." *Memoria del XVII Congreso del I LI: Literatura hispanoamericana*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1978. 2: 797-805.

———. "Vallejo y Mariátegui: confluencias y divergencias." *Cuadernos Hispanoamericanos: Homenaje a César Vallejo* 454-55 (1988): 1: 12-25.

Flores, Angel, ed. *Aproximaciones a César Vallejo*. Nueva York: Las Américas Publishing Co., 1971. 2 ts.

Ghiano, Juan Carlos. "Desacuerdos sobre Vallejo". En A. Flores, ed., *Aproximaciones a César Vallejo*. Nueva York: Las Américas Publishing Co., 1971. 2: 14-22.

Higgins, James. *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*. México: Siglo XXI, 1970.

Mariátegui, José Carlos. *Cartas de Italia*. Lima: Amauta, 1969.

———. *La escena contemporánea*. Lima: Amauta, 1925.

Podestá, Guido. *César Vallejo: su estética teatral*. Minneapolis/Valencia/Lima: Institute for the Study of Ideologies & Literature, Instituto de Cine y Radio-Televisión, UNMSM, 1985.

Sánchez, Luis Alberto. "Noticia" [Prólogo]. En César Vallejo. *Artículos olvidados*. Lima: Asociación Peruana por la Libertad de la Cultura, 1960.

———. "La prosa periodística de César Vallejo". *Revista Iberoamericana* 71 (Abril-junio de 1970): 303-20.

Salomon, No^{ra}l. "Algunos aspectos de lo 'humano' en *Poemas humanos*". En A. Flores, ed. *Aproximaciones* 1: 191-230.

Vallejo, César. *El arte y la revolución*. Lima: Mosca Azul Editores, 1973.

———. *Artículos olvidados*. Prólogo de L. A. Sánchez. Lima: Asociación Peruana por la Libertad de la Cultura, 1960.

———. *Contra el secreto profesional*. Lima: Mosca Azul, 1973.

———. *Crónicas: Tomo I: 1915-1926. Tomo II: 1927-1938*, Prólogo, cronología, recopilación y notas de Enrique Ballón Aguirre. México: UNAM, 1984.

———. *Desde Europa: crónicas y artículos (1923-1938)*. Recopilación, prólogo, notas y documentación por Jorge Puccinelli. 1a ed. Lima: Editorial Jurídica, 1969. 2a ed. Lima: Ediciones Fuente de Cultura Peruana, 1987.

———. *Epistolario general*. Compilación de Juan Manuel Castañón. Valencia: Pre-textos, 1982.

———. *Novelas y cuentos completos*. Lima: Francisco Moncloa Editores, 1967.

———. *Obra poética completa*. Ed. de Georgette de Vallejo. Lima: Francisco Moncloa Editores, 1968.

———. *Teatro completo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1979. 2 vols.

———. *Trilce*. 1a ed. Lima: Talleres Tipográficos de la Penitenciaría, 1922. 2a ed. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930.

Vallejo al café: entrevistas, ilustraciones & cronología. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1990.

Yurkievich, Saúl. *Valoración de César Vallejo*. Resistencia, Chaco: Universidad Nacional del Nordeste, 1958.

CESAR VALLEJO: LA VIGENCIA DEL RECHAZO

Saúl Yurkievich
Université de Paris, VIII

Cuando comencé a interpretar la poesía de César Vallejo, allá por el año 55, la crítica hispanoamericana, todavía reacia a las estéticas del rechazo — las del anti-arte y la contra-cultura —, evitaba aplicar a Vallejo la categoría de vanguardista. Hoy, casi todos los vallejeanos ratifican como irrefutable evidencia la condición vanguardista de Vallejo. Atribución segura en lo que a *Trilce* respecta, resulta quizá extensible a toda su producción poética. Una constante lo prueba: su humor, que le preserva la movilidad expresiva, la versatilidad formal y la mixtura referencial, cualidades o más bien facultades que considero características de la vanguardia.

Tanto en *Trilce* como en *Poemas Humanos*, Vallejo recurre a menudo a la disparatada disparidad, al inventario de lo heterogéneo, a la diversidad de referencias. Cualquier cosa puede acaecer sobre la escena del poema. Cualquier cosa — el piano que viaja para adentro (*Trilce*, XLIV), el cristal que aguarda ser sorbido (XXXVIII), la penúltima moneda (XLVII), el traje que vestí mañana (VI) — puede ser protagónica. El poema es un inesperado decurso que concita lo que quiere. Convocatoria llena de saltos y sorpresas, está sujeta a categorías erráticas, a compatibilidades cambiantes, a jerarquías inestables, a tambaleantes axiologías. A través de la sucesión desatinada y divertida, del agrupamiento sorpresivo, del desarreglo ocurrente, Vallejo asegura la libre circulación entre todos los órdenes, evita la fijeza obsesiva, conjura el aprisionamiento angustioso. Vallejo restablece así en la escritura la fluidez del sujeto y la versatilidad de lo real. La confusión humorística, la reversión risible, la puesta en ridículo o la reducción al absurdo dan cuenta de una combinatoria siempre abierta, imprevista, sensible a tropismos misteriosos, a las atracciones enigmáticas. El vértigo del humor relativiza toda separación, remueve todo empecinado

detenimiento, atenta contra la suficiencia seria. El torbellino del humor gusta de las progeneraturas indóciles. Afecto al caos ágil, nada deja en su propio lugar. Vallejo apela a la versión humorística para figurar por el dislate, por los altibajos absurdos, su desdichada situación existencial, su fervoroso maremagno íntimo. El embrollo en acto, pujando y querellándose a la vista, representa, tanto en *Trilce* como en *Poemas Humanos*, aprehensión multivalente, multidireccional, multidimensional del mundo, presteza y agudeza tanto perceptivas como representativas.

Vallejo es a la vez antirretórico y extremadamente retórico; se propone desescribir lo escribible minándolo y activándolo por dentro mediante una sofisticada contrarretórica propensa al alambicamiento y a la fruición formalista. La soltura con que ejerce las libertades textuales (que son libertades mentales), su manejo de lo pedestre desublimante, de la disrupción prosaica, su parodia de los protocolos serios no pueden sino atribuirse a una poética de vanguardia. Su antipoesía, su inventiva siempre innovadora, su capacidad de ruptura son atributos vanguardistas. Vallejo conserva su fuerza de rechazo; mantiene vigente mucha de su tanta originalidad. Aunque se lo haya incorporado al museo de la literatura memorable, monumental, conserva viva su enigmática potencia. *Trilce*, por irrupción de la subjetividad rebelde, por descarte de componentes preconcebidos, por violación del sentido atinado o sentido sociable, por desacato de la conveniencia, de la convención, por desborde de los marcos habituales de referencia, por transgresión de lo concebible y por ende de lo comprensible, practica una óptima libertad de expresión, propone una novedad todavía no superada. Como notorio vanguardista, coincidente con las propuestas de la vanguardia internacional, Vallejo practica la mutabilidad estilística, la moderna agilidad, cultiva el simultaneísmo, apela a la vez al parco lenguaje telegráfico y al torbellino de sensaciones superpuestas, urde la yuxtaposición de lo disímil, utiliza la técnica ideográfica. Pero, aunque su poesía pueda considerarse experimental, propensa a las manipulaciones aleatorias, a las vecindades insólitas, a la multiplicación de focos, direcciones, dimensiones, Vallejo no integra la vanguardia eufórica, proyectiva, manifiestaria, aquella que adhiere al programa "porvenirista" de la era industrial. Vallejo no preconiza ni practica la modernolatría futurista. Publicado el mismo año que *La tierra baldía* de T. S. Eliot y que el *Ulises* de James Joyce, *Trilce*, que consume una revolución literaria de envergadura semejante a la de estos dos textos fundadores de la modernidad literaria, adhiere a la otra vanguardia, la disfórica. Esa otra vanguardia, la del divorcio entre mente y mundo, la de la introspección alucinada de *Residencia en la tierra*, es pesimista. No la del pasmo expeditivo, activista, ante el arrollador avance del siglo mecánico, sino la del espasmo existencial, la de la vida fraccionada, la de la alienación disociadora, la de las relaciones dislocadas. Vallejo hace constar tanto el cerco de lo real, tanto el cepo de los pocos posibles empíricos como su personal inadaptación a la insignificancia de un vivir reificado, alienado, acechado por

las dudas fundamentales: identidad, entidad, condición y destino inciertos; no saber quién se es, qué se es, cómo se es, para qué se es.

Vallejo integra la vanguardia de la asunción desgarradora de la crisis — crisis raigal y generalizada que acarrea el corte de todos los continuos: histórico, axiológico, epistemológico, técnico, estético. Al absurdo como univesal negativo, que rige no sólo las relaciones del signo con la cosa significada sino también la interna entre el significante y el significado, corresponde la visión desintegradora y su efecto: la imagen desmantelada. Vallejo desescribe frenética y sutilmente la escritura convencional, la estatuida por su época; la desbarajusta para dar paso al impulso del fondo impaciente, para inscribir su turbamulta íntima, para retrotraer el lenguaje al revoltijo preformal. La belleza que propone es convulsiva, espasmódica, la del discurso deshilado, la de la coherencia neurótica, la de los ayes avaloriados de heterogeneidad, la del tanteo profundo de los tuétanos, la de la desnudez dueña del sueño, la del jamás de tanto siempre, la inclusa o reclusa en el informe universo de la contingencia.

La vanguardia de Vallejo des gobierna, desacraliza y descende; contrapone a la proyección ideal, al enaltecimiento sublimante y al transporte purificador la fealdad, el sin sentido (*non sens*), y la nonada de la existencia incompleta, oprimida por el orden indeseado, reprimida por la coersión de lo real factible. Al decoro, al lirismo estilizado de la poesía pulcra, la de las bellas maneras, Vallejo contrapone un registro en bruto de lo sólito, lo local, lo pedestre, de lo crudamente psicosomático, una constancia de lo incidental y de lo accidental. Al concierto armonioso de la poesía positiva, opone lo dispar en sus desconcertantes mezcolanzas, opone un mundo heterogéneo, discontinuo y fragmentario. Vallejo representa al hombre en su circunstancia, sujeto al embate desarticulador de su pugna mental y social, al hombre de la vida fraccionada, con la conciencia escindida por oposiciones irreconciliables.

Propulsada por la negación insociable, por un sujeto excéntrico, descolocado y desdoblado, esta vanguardia insurrecta abre el escrito a las potencias defigurantes. Se entrega al desquicio, al dislate, al desatino y a la desproporción. Desbarata la representación mimética, frustra la ilusión lírica, revuelve la historia consecutiva, descoyunta la ilación juiciosa, desarregla el desarrollo prospectivo, abre el poema a la irrupción o erupción de los desórdenes íntimos; criba el discurso, lo hiende y lo desgarrá para posibilitar el afloramiento de lo que empuja desde abajo, de los pujos entrañables. No imita las apariencias sensibles, no acata las asignaciones y designaciones de lo real reconocible. Da libre curso a los excesos no codificables, a lo inubicable e ilegible. Borra las marcas diferenciales, subvierte la subordinación de los significantes a los significados, disuelve el sujeto en el signo. Ubicuo, infuso, transversal, este sujeto incontinente marca con toda clase de intervenciones — tergiversaciones, reversiones, subversiones — su omnipresencia para abolir la distancia entre el signo y la cosa significada, entre el emisor y su personalísima emisión; se apropia del lenguaje exagerando el uso singular, lo individualiza extremando la

tendencia ideolectal para que la palabra vuelva a la voz que la pronuncia, sea apropiada, poseída por la persona que la profiere, devuelta a los órganos de la fonación, a la base corporal, a la cavidad que la exhala, para que la palabra sea reencarnada.

Perdida la noción de centro organizador, de orden unificado, y percibida la realidad como inestable, plural, plurívoca, azarosa, Vallejo no puede conciliar lo inconexo, no puede armonizar un mundo contradictorio que lo disgrega. Porque no busca la evasión ensoñadora que lo saque ilusoriamente de su atribulada situación, porque no quiere fraguarse una fuga ilusoria, arbitrar las consabidas estratagemas de la escapatoria fingida, recurrir a la poética del éxtasis, a la ensoñación esotérica o exótica, Vallejo, por afán de autenticidad, esta compulsado a la heteronomía, a la heterodoxia estilística, a comunicar una imagen desordenada y desesperada del mundo. Escribe en situación de desamparo, de término, de riesgo. No hay ya ninguna garantía de eficacia, de permanencia; no hay normativa canónica, un principio formal válido que asegure la cohesión, que posibilite la compatibilidad armoniosa. Vallejo no puede sino adoptar la estética de lo inacabado, discontinuo y fragmentario; dismantela el cauto y caduco sistema de representación considerado como natural para proponer, mediante las asociaciones inusitadas, las aleatorias coexistencias de imágenes dispares, la concurrencia de lo disímil en movimiento y mutación permanentes, un universo deformable, hiperactivo, en continuo desplazamiento. En el mundo que Vallejo representa todo se entrelaza e imbrica, todo se interrelaciona e interpone. Así, la intratemporalidad existencial, la extensa temporalidad histórica y la terminante temporalidad biológica se entrecruzan e interceptan en éste, el sufrido sujeto que las vive.

La poesía de Vallejo posibilita la aprehensión de lo real en movimiento y la vislumbre de lo inaprehensible. Ella propone una percepción exploratoria (a veces a tientas y a ciegas, a tontas y a locas) de lo que está fuera de razón, de orden, de medida; propone una presunción sugestiva de lo oscuro, de lo profuso y lo confuso, de aquello que escapa al entendimiento, de lo que no puede enunciarse, de lo que no llega al discernimiento. Puja por figurar la disímil y simultánea ubicuidad, lo incoherente, lo inconciliable. Puja por formular, por medio de fantasiosas alusiones, lo informulable.

Vallejo toma a su cargo lo que aparece como no objetivable, como irreductible a la unidad, lo no integrable en una organización categorial o causal. Sondea el amontonamiento multiforme, el tumulto multirrelacional, la aglomeración imprevisible. Asume los aledaños de la conciencia, los extramuros del saber, lo excéntrico y centrífugo, lo que deporta hacia lo oscuro: ráfagas perceptivas, el numen nebuloso del sujeto y del mundo que lo sume y lo disloca, lo que en las cajas negras efervesce, el rumor del fondo. La poesía de Vallejo alberga el clamor de lo confuso, el galimatías de la profundidad visceral. Lo acata, lo capta y lo infunde a su palabra mediante metáforas insensatas, enumeraciones caóticas, concordancias anómalas, atentados ortográficos,

desquicios sintácticos. Vallejo adapta la conciencia al desbarajuste de lo real, nos devuelve al ruido y al desórden, protege la apertura entrópica, el continuo despliegue del abanico de probabilidades. Para preservar las virtualidades reprimidas por los racionalismos estrechos, los rentables, nos zambulle en lo magmático, en la caliginosa fuente del acaecer. Baño de bullicio, trompo de albures, terremoto mental, su intrépida poesía transporta al confín, donde las generalizaciones caducan y donde las singularidades cualitativas — lo real de lo real — recuperan su ultranza, su compleja extrañeza. A menudo, Vallejo nos lleva allí donde ya nada es ni liso, ni blanco, ni transparente.

Vallejo no celebra un orden. No acata el establecido, lo violenta para sobrepasarlo. Por afán de veracidad, usa de la imaginación fantasiosa, del pensamiento inventivo, del poder hipotético para adecuar la palabra a la proteica complejidad de lo real. Cumple con ese papel renovador de la vanguardia, papel epistemológico, el de hacer concordar el sistema de representación artística con la actualidad cognoscitiva. El mundo, tal como lo percibe Vallejo con su mentalidad moderna, aparece como un pujante enredo de coexistencias disímiles que intenta captar en pleno hervor, registrándolo mediante novedosos recursos simbólicos. Para figurar este imperioso y caótico flujo, arbitra los medios que tal transcripción de su experiencia exige.

La genealogía vanguardista de Vallejo es ahora clara, aunque éste no haya sido consciente del aporte de cada predecesor a su propia obra. Asumida o no, la cadena se eslabona a partir de Mallarmé y Marinetti, pasando por Apollinaire, Huidobro, el dadaísmo y el ultraísmo. Pero no hay programática en Vallejo, hay una pragmática de la escritura. El programa es intrínseco al poema y no está presidido por una voluntad programadora o predicadora. El proyecto, por lo menos en *Trilce*, es endógeno al texto; el escrito se autoestatuye y autoinstituye; su poética y su instrumentación forman parte de una misma operación. El poema se improvisa librado a sus incentivos intrínsecos y a sus determinaciones inherentes. Por eso, en Vallejo, el enigma del texto debe ser resuelto a partir de la potencia de su propia singularidad; la exégesis tiene que ser inmanente. Entre tangencias y coincidencias, en medio del tumulto de los ismos, resalta, dentro del contexto metropolitano de la primera vanguardia, una bipolaridad: dadaísmo y surrealismo. Las considero tendencias opuestas en relación con las cuales puede situarse la poesía de Vallejo. El surrealismo reivindica la regresión naturalizante, la vuelta a la unanimidad y a la completud primigenias, la recuperación, mediante lo instintivo, espontáneo e inconsciente, de todas las potencialidades reprimidas por la razón censora. El surrealismo se propone preservar para el arte todas las zonas menospreciadas por el entendimiento científico: lo onírico, lo arcaico, lo pítico, lo esotérico, lo chamánico. Recurriendo a prácticas alucinatorias, extáticas, mánticas y aleatorias, el surrealismo salvaguarda lo mítico, la mágica, lo místico, lo misterioso y, en esta dirección, prolonga el vector romántico-simbolista. Mientras que el surrealismo presupone un retorno reparador al orden preindustrial, el dadaísmo decide enfrentar

el menoscabo provocado por el nuevo contexto urbano y a la sociedad de masas. Asumiendo la quiebra del orden secular, la ruptura de la cohesión social, el descrédito de la cultura tradicional, el detrimento axiológico y la carencia óptica, los dadaístas saben que tienen que obrar en el vacío, con horizonte clausurado y al borde del precipicio. Intentan transformar el menoscabo, la opresión del mundo inhabitable en energía estéticamente positiva. A la par que provocan el descendimiento del arte hacia lo sórito, lo inmediato, lo común, lo cotidiano, buscan liberarse de la insignificancia, del estrechamiento y del sometimiento por la reversión humorística, los descabros burlescos, la irreverencia juguetona, por la sorpresa, el dislate y el despropósito. Dadá instaura una estética de la mutabilidad capaz de emplear cualquier material, cualquier procedimiento como alterador para descomponer el orden estatuido y ariete para sobrepasar los sentidos admitidos. Si Pablo Neruda inaugura en la poesía hispanoamericana la alucinada videncia que los surrealistas preconizan, la actitud dadaísta está representada por la movilidad icónica y la mutabilidad verbal, por las torsiones malabares de César Vallejo.

LA PRESENCIA DEL PERU

Américo Ferrari
Université de Genève

La manera como se presenta y se representa el Perú en la poesía de Vallejo, la relativa frecuencia de estas representaciones y, en general, la presencia y la evolución de los diversos signos y datos que refieren a la tierra natal es un tema digno de atención, aunque hasta el momento, que sepamos, no ha sido objeto de estudios completos y detenidos; hay, sí, trabajos que enfocan parcialmente, y a veces también de manera demasiado general, la importancia del lugar natal y de los orígenes andinos del poeta, sobre todo a través del carácter presuntamente determinante de la raza, como en el conocido ensayo de Mariátegui (que se limita a *Los heraldos negros* y deja entre paréntesis inexplicablemente *Trilce*, donde tanto abundan, sin embargo, las referencias a la sierra nativa), o el de Ernesto More, o la interpretación “mesticista” de Fernando Alegría, o aún — en otra perspectiva — el excelente replanteamiento que ha hecho Roberto Paoli en el sentido de una proyección universal de las vivencias de la tierra andina, de los valores que Vallejo descubre en el tipo humano que en ella vive, y de su entorno; con este planteamiento coincidí en gran parte en un breve esbozo del tema publicado en la revista *Insula* en 1979. Reelaboramos y desarrollamos aquí algunas de las consideraciones expuestas en aquel trabajo.

Tres criterios podrán servirnos de hilos conductores para rastrear la presencia del Perú en esta poesía: el lenguaje del poeta, la temática nuclear de cierto número de poemas y las alusiones y referencias al Perú o a aspectos, gentes y cosas de la tierra dispersas a lo largo de toda la obra, que no constituyen forzosamente el tema central de un poema, pero que por eso mismo, por incrustarse sorpresivamente en un texto que a veces habla de otra cosa, como fragmentos de nostalgia, de pesadumbre o de esperanza proyectados desde lejos, poseen un fuerte valor referencial.

Ponemos primero el lenguaje porque es el elemento que en poesía lo

sustenta todo y sin el cual no se da nada. El lenguaje de Vallejo contiene naturalmente cierta cantidad de signos e indicios que revelan el origen peruano del autor, pero es de observar que para un poeta que pasa por haber introducido y consolidado en la poesía hispánica moderna el lenguaje coloquial, el número de coloquialismos, vocablos, giros y expresiones locales característicos del Perú es relativamente escaso: a ojo de buen cubero, una treintena en *Los heraldos negros*, aproximadamente la mitad de ese número en *Trilce*, otro tanto en los llamados “Poemas humanos” y cero en *España, aparta de mí este cáliz*. Esto, en cuanto a la frecuencia; pero hay que tener presente que la cantidad de información aportada por un elemento lingüístico, y también en muchos casos su **impacto**, puede ser inversamente proporcional a la frecuencia con que aparece dicho elemento; la “información” y el “impacto” dependen evidentemente en cada caso del valor afectivo y expresivo de la locución en el contexto, de la fuerza con que es proyectada en el poema. Es lo mismo que sucede, pensamos, con las imágenes en la poesía de Vallejo: son pocas pero **son** y están cargadas de una fuerza expresiva tremenda. En este sentido, las repetidas menciones de *coraquenques*, *coricanchas*, *huaynos*, *quenás*, *pallas*, *quiyayas*, *cóndores* y otros términos aborígenes emblemáticos son menos significativas que ciertos giros coloquiales como el *¡Qué frío hay... Jesús!* de la “andina y dulce Rita” (HN, “Idilio muerto”) o el *Oye, hermano, no tardes! en salir. ¿Bueno? Puede inquietarse mamá.* (HN, “A mi hermano Miguel”), o la exclamación del poema “Telúrica y magnética” en los poemas póstumos: **¡Papales, cebadales, alfalfaes; cosa buena!**; cotéjese, por ejemplo, teniendo presentes los casi veinte años de distancia que separan los dos versos, el chocanESCO *Soy el pichón de cóndor desplumado! por latino arcabuz, de Los heraldos negros*, con el abrupto apóstrofe de los poemas póstumos: (*¿Cóndores? ¡Me friegan los cóndores!*). Desde este punto de vista hay que observar en Vallejo que el uso del lenguaje coloquial — peruano o no — es un recurso retórico estrictamente controlado y dosificado por el escritor en función de su eficacia poética y no puede considerarse aisladamente de los otros numerosos recursos, de los variadísimos registros lingüísticos que el poeta toca para lograr esta eficacia, esto es, para obtener la máxima adecuación posible entre la escritura y la intuición. Así encontramos lado a lado en *T.LXXI* los vocablos “cerúleas” y “pulpería”. “Pulpería” es muy peruano, en realidad muy americano, “cerúleas” es, si se puede decir así, todo lo contrario. Lo contrario de los peruanismos y americanismos es también la evidente presencia en esta obra poética de cierto número de españolismos, seguramente no menos deliberados y controlados. Dos ejemplos: he aludido a los “papales” de “Telúrica y magnética” que me parecen cifrar con fuerza singular el Perú de Vallejo... en este contexto, el del entorno natural y humano de su tierra natal. “Papas” y “papales” son en efecto las palabras que se emplean exclusivamente en el Perú y en toda Hispanoamérica para designar ese tubérculo de origen peruano y sus sembríos. Resulta que Vallejo vuelve a emplear la palabra *papa* en uno de sus

últimos poemas, “Sermón sobre la muerte”, pero la palabra aparece, dos veces, **solamente** en la primera versión mecanografiada; para el texto final, el poeta la ha tachado las dos veces y la ha corregido esmeradamente por **patatas**; pienso que muchos peruanos de los que no leen libros de España tendrán que ir a buscar un diccionario para saber qué quiere decir esta palabra. Igualmente significativa es la recurrencia sistemática, desde *Los heraldos negros* hasta *España, aparta de mí este cáliz*, de “vosotros”, “os” y “vuestro” (*Vosotros sois, hablo con vosotros, os digo, lavad vuestro esqueleto*, etc.) con exclusión casi total de la única forma que se utiliza en el Perú y en toda la América de lengua castellana para el plural del tuteo: *ustedes son, hablo con ustedes, les digo, laven su esqueleto*.

Se puede conjeturar pues que al lado de los españolismos, a los que hay que añadir los galicismos, los tecnicismos, los neologismos, los arcaísmos y los barbarismos expresivos inventados por el poeta, el puñado de peruanismos tiene por función precisa recalcar el vínculo indestructible con el lugar natal de un poeta que, por otra parte, no se propone escribir una obra localista en pan-español, una lengua apta para decir la universalidad, pero desde lo más hondo de vivencias personales arraigadas en el lugar de naciminetto. Quiero decir que Vallejo persigue una universalidad concreta que significa y se significa a ras del lenguaje y de un lenguaje que, con toda su complejidad y su apertura al universo mundo, se mantiene atado al lugar del origen por unos pocos vocablos, giros, expresiones y referencias que proceden de la sierra norte del Perú. Así, por ejemplo, los “temples” en el sentido de valles cálidos: *cuya o cuy para comerlos fritos/ con el bravo rocoto de los temples* (“Telúrica y magnética”); nadie, entre los peruanos de la costa y hasta de la selva que he podido consultar sobre este vocablo, lo conocía en esta acepción, y pienso que ni siquiera el eruditísimo y también limeñísimo Raúl Porras Barrenechea, que cuidó con Georgette Vallejo la edición parisiense de “Poemas humanos” y dejó pasar el gordo error en la transcripción del manuscrito, cometido seguramente por la viuda: “con los bravos rocotos de los **templos**”. Otras veces no se trata de un vocablo sino de una alusión a alguna peculiaridad o costumbre regional. En el poema “Los desgraciados” dice Vallejo: *reflexiona/ antes de meditar, pues es horrible/ cuando le cae a uno la desgracia/ y se le cae a uno a fondo el diente*. Interpretando, cometí el error, en mi libro *El universo poético de César Vallejo*, de tomar este diente caído por una rara imagen vallejianana. Más tarde, uno de mis antiguos profesores, oriundo de Cajamarca, me explicó que se trata de una superstición difundida en la región: cuando a uno se le cae un diente es agüero de que se va a “desgraciar”; cotéjese la carta de Vallejo a su amigo Oscar Imaña, del 29 de marzo de 1918: “¡Oh, horror... Mejor no me acuerdo! Me va a doler la muela y voy a caer en la desgracia de manchar esta carta toda luz de amor fraternal, con sombras tan negras y fatídicas...”. Observemos que en las dos citas estamos de lleno en el Perú de Vallejo sin que se advierta en ellas, en lo que se refiere al léxico, un solo peruanismo; observemos también y sobre todo que los

limeños conocemos muy mal el español de la sierra y la sierra en general. Sería de desear un estudio sociolingüístico lo más completo posible del castellano practicado en la sierra norte del Perú y en general de la sociedad y los usos y costumbres de esa región, sobre todo a principios de siglo, que constituiría una buena base para la lectura correcta de un poeta tan fundamentalmente serrano.

“Vallejo marca el comienzo de la diferenciación de la poesía de la costa y la sierra del Perú”, ha escrito José María Arguedas. Esta diferenciación alimenta sin duda uno de los principales conflictos de la poesía de Vallejo. Recordemos que el poeta se trasladó de su pueblo a la costa en 1911, apenas cumplidos los 19 años, primero a Lima, luego, tras una etapa de siete meses que pasó en la sierra central, al valle de Chicama y a Trujillo, y finalmente, en diciembre de 1917, de nuevo a Lima, donde vivió cinco años y medio, hasta que se embarcó para Europa en junio de 1923. Empieza con este traslado a la costa, autoexilio o autodesarraigo del lugar natal, lo que el poeta, con una palabra más propia que “exilio”, llama su **periplo**:

Hasta el día en que vuelva, prosiguiendo,
con franca rectitud de cojo amargo,
de pozo en pozo, mi periplo, entiendo
que el hombre ha de ser bueno, sin embargo.

Son versos escritos en París, probablemente a principios de los años treinta. Pero es seguro que la idea o la sensación de haber empezado un periplo y la obsesión del “volver” están en su poesía desde mucho antes, desde que empezó a escribir poesía, en Trujillo y en Lima, donde el poeta se sentía ya fuera de lugar, fuera de su lugar, apartado de su hogar, de su familia, de su sierra: de su tierra. En Vallejo la tierra es la sierra. Se ve ya claro en una carta dirigida a su hermano Manuel, el 2 de mayo de 1915, de tono sumamente afectivo:

“Y bajo la frente pensando que sí es cierto que ya no estoy en mi Santiago, en el seno de los míos, que ya todo eso pasó, pero volveré alguna tarde de enero caminito a mi tierra, mi querida tierra”.

Hasta el día en que vuelva... Todo periplo supone la vuelta al punto de partida. La dialéctica de la poesía y el retorno es en la poesía de Vallejo una constante que desde 1915, cuando escribe los primeros poemas de *Los heraldos negros*, aparece en la obra como una confrontación entre el lugar donde se está — mal — y el lugar donde se estuvo o se podrá estar — bien —; recuerdo o esperanza, nostalgia del pasado o nostalgia del porvenir, el lugar natal es un motor potente en la poesía de Vallejo. Si la partida se efectuó en la realidad y físicamente, el retorno, que no se efectuó jamás, se realiza constantemente en el poema. En *Los heraldos negros* y *Trilce* la tierra es sobre todo la nostalgia del pasado: el hogar, las comidas con la madre y el padre, los juegos con los hermanos, el ambiente campesino de Santiago, los labriegos indígenas, los

“campos humanos” que serán evocados años más tarde desde Europa. El presente, Trujillo o Lima, es sufrido en una atmósfera de angustia y depresión. Así el Perú tiene ya una fuerte presencia en los dos primeros libros, pero es un Perú escindido en dos, positivo y negativo, podríamos decir. El negativo es Lima. El otro, el lugar del origen, impregna varios poemas de *Los heraldos negros*, “Idilio muerto” y otros de “Nostalgias imperiales” y de “Canciones de hogar”, “Enereida” sobre todo, y también de *Trilce*, en particular los poemas III, XXIII, XXVIII, XLVII, LII, LXI, LXIII y LXV. En general la tierra está aquí fuertemente vinculada al hogar y la familia. Frente a todo ello, Lima, asfixiante Bizancio. Este contraste está marcado con fuertes trazos en “Idilio muerto”:

Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita
de junco y capulí;
ahora que me asfixia Bizancio y que dormita
la sangre, como flojo coñac, dentro de mí.

Dónde estarán sus manos, que en actitud contrita
planchaban en las tardes blancuras por venir;
ahora, en esta lluvia que me quita
las ganas de vivir.

Qué será de su falda de franela; de sus
afanes, de su andar;
de su sabor a cañas de mayo del lugar.

Ha de estarse a la puerta mirando algún celaje,
y al fin dirá temblando: ¡Qué frío hay... Jesús!
Y llorará en las tejas un pájaro salvaje.

El sabor a cañas de la muchacha andina es un sabor de **allá, del lugar**, recalca el verso, y es evocado en fuerte contraposición a **esta** lluvia, la garúa de **acá** de Lima comparada algo exageradamente con Bizancio, que le quita al poeta las ganas de vivir. En todo caso parece evidente que Bizancio connota el extranjero, frente al **lugar**, la querencia o pueblo natal. En este sentido, no carece de interés observar que en *Los heraldos negros* Lima se asocia frecuentemente con la lluvia, aunque es una ciudad en la que, lo que se llama realmente llover, no llueve nunca (cuando, muy de tarde en tarde, llueve de verdad, hablamos en Lima de “aguacero serrano”); esta lluvia es pues la deprimente garúa de los meses sin sol, llovizna cargada de connotaciones negativas, tristes y fúnebres: *En Lima... en Lima está lloviendo el agua sucia de un dolor... ¡qué mortífero!* (“Lluvia”); *Llueve; y hace una cruel limitación. ¡Llueve. Y hoy tarde pasará otra nave! cargada de crespón* (“El palco estrecho”); *Esta tarde en Lima llueve. Y yo recuerdo las cavernas crueles de mi ingratitud; ¡Esta tarde llueve, llueve mucho. Y no tengo ganas de vivir, corazón!* (“Heces”). Sólo una vez, en *Trilce* LXVIII, la lluvia limeña depone estas connotaciones

negativas: *Ahora estamos bien con esta lluvia que nos lava y nos alegra y nos hace gracia suave*. La misma impresión deprimente de la llovizna de Lima la encontraremos referida a la lluvia de Europa en los poemas póstumos: *Me moriré en París con aguacero*¹ / *La soledad, la lluvia, los caminos...* (“Piedra negra sobre una piedra blanca”), aunque el último verso, que resume toda una vida, puede fundir en una sola vivencia la lluvia de Lima y la lluvia de París. Sea como fuere, se puede comparar la lluvia mala del lugar extraño, Lima o París, con la lluvia buena del lugar natal, la lluvia serrana (con la única excepción de “Hojas de ébano”, donde la lluvia es serrana, pero también triste y fúnebre). Esta lluvia “buena” aparece a veces en *Trilce*: *Amanece lloviendo. Bien peinada² la mañana chorrea el pelo fino³ la mañana de libres crinejas⁴ de brea preciosa, serrana (T LXII)*, y aún en los poemas póstumos: *Cura de amor, una tarde lluviosa de febrero, mamá servía en la cocina el yantar de oración* (“Tendríamos ya una edad misericordiosa”) y, en “Telúrica y magnética”: *Lluvia a base del mediodía,⁵ bajo el techo de tejas donde muerde⁶ la infatigable altura⁷ y la tórtola corta en tres su trino. ¡Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!* es el último verso de *Trilce* (LXXVII). Este poema oscuro ha dado origen a exégesis diversas, pero el rastreo de un sentido oculto no impide paralelamente una lectura referencial en que la palabra **lluvia** designe la lluvia y la palabra **granizo** el granizo. Esta lluvia, que el poeta teme que se vaya y que se seque, canta en una **costa sin mar**, oxímoron a primera vista bastante extraño, pero que podemos relacionar con la visión que nos da *Trilce XLVII* de Santiago de Chuco y sus montañas como un “arrecife” y un “archipiélago”, y también y más significativamente, con la tercera estrofa de “Telúrica y magnética”:

¡Oh campos humanos!
¡Solar y nutricia ausencia de la mar,
y sentimiento oceánico de todo!

Sentimiento oceánico los campos de la sierra peruana sentidos, en suma, como un océano en el que lo mejor de todo es la ausencia del océano. Vallejo parece contraponer la fertilidad de los campos de la sierra a la aridez del desierto de la costa, pero hay también desde luego una actitud de rechazo al mar; en realidad, la relación del poeta con el mar de la costa del Perú, con el Océano Pacífico, es conflictiva y sumamente ambigua: se diría que al mismo tiempo lo atrae y le repugna, se acerca al mar y se desvincula de él: *Me desvinculo del mar⁸ cuando vienen las aguas a mí (T XLV)*; considérese asimismo *T LXIX*, un poema donde se ha visto también una metáfora del libro y de la imprenta, pero en el que sin duda el poeta habla también del mar a cuyas orillas vivía:

¡Qué nos buscas, oh mar, con tus volúmenes
docentes! Qué inconsolable, qué atroz
estás en la febril solana.

El mar **atroz** en la solana que podría entenderse aquí como “resolana” en el sentido que le damos en la costa del Perú: reverberación del sol velado por la neblina. Al fin Vallejo resuelve sin resolverlos los sentimientos opuestos que le inspira el mar de Lima, definiendo una costa sin mar, unos arrecifes y un archipiélago en las altas montañas de los Andes, y despegando de la extensión concreta del océano el sentimiento y la imagen de su inmensidad, su profundidad y su movimiento para trasladarlos en seco, si podemos decir así, a su sierra natal y sumirse en un sentimiento oceánico sin océano. Sería interesante comparar esta trabajosa abolición del mar en la obra del poeta serrano con la presencia tutelar y la exaltación del mismo mar y de las marinas de la costa en los poetas limeños y en general costefíos de este siglo, como José María Eguren, Abraham Valdelomar, César Moro, Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen, Blanca Varela, Javier Sologuren, Antonio Cisneros, entre otros: solar y nutricia **presencia** de la mar.

Estos son algunos de los aspectos con que se presenta el Perú en la poesía que Vallejo escribió mientras vivió en su país (aunque he hecho algunas referencias ineludibles a la obra ulterior, en particular al poema “Telúrica y magnética”), y que me ha parecido útil destacar. Podemos observar tres cosas:

1) La presencia de Lima y de la costa norteña (Trujillo, Mansiche) en *Los heraldos negros* y, menos explícita, en *Trilce*, a través de alusiones al mar, a las playas, a calles y barrios de la ciudad, como Barranco, o a los alrededores rurales de Trujillo.

2) La escasa frecuencia — casi nula — del nombre **Perú** en los dos primeros libros de poemas: de hecho la palabra **Perú** aparece una sola vez, en *T XLII* y en un contexto oscuro, como una simple notación en medio de una multitud de percepciones y visiones fugaces, como es el caso en varios poemas de *Trilce*: *Me siento mejor. Sin fiebre y ferviente. Primavera. Perú. Abro los ojos. ¡Ave! No salgas*, etc. En cuanto al adjetivo **peruano** sale dos veces, una en *Los heraldos negros*: *Arriero, con tu poncho colorado te alejas, saboreando el romance peruano de tu coca* (“Los arrieros”), la otra en *T XLVIII*, en un contexto poco significativo: *Tengo ahora 70 soles peruanos*.

3) Salvo en algunas alusiones de *Los heraldos negros* como, en el poema “Mayo”, la referencia al labrador andino, “Aquiles incaico del trabajo” en quien encarna al mismo tiempo “el creador esfuerzo cotidiano” y “la cruzada fecunda del andrajo” — términos que anuncian de algún modo ciertos enfoques de la poesía de Europa, como en “Los mineros salieron de la mina”, “Gleba”, o incluso los “potenciales guerreros sin calcetines” de *España, aparte de mí este cáliz* — aparte de esto, digo, la doble visión del Perú, serrano y costefío, entre 1915 y 1921, no acarrea en general connotaciones sociales o sociopolíticas explícitas. Lo que domina es una relación íntima y esencialmente personal con la tierra como hogar perdido o el malestar del destierro.

Ya ausente del Perú y establecido en París, Vallejo recorre la segunda etapa del periplo. La relación con la capital francesa y con Europa en general

no parece ser más positiva que la que revelan los primeros libros de poemas con las ciudades de la costa del Perú. Por lo menos al principio, el descubrimiento de París no parece haber entusiasmado sobremanera al poeta. En una carta de fines de 1923 a Carlos Raygada dice que lo único grande que “hasta ahora” ha hallado en Europa es... Alfonso de Silva: otro peruano; pero agrega: “Lo demás está, sin duda, aún tras de los telones que no he forzado todavía”. Lo que Vallejo descubrirá tras esos telones será esencialmente España y Rusia: una realidad europea que la última parte de su obra vinculará afectiva y políticamente con la tierra natal. Mientras tanto, en algunos de los primeros poemas escritos en Europa, se refiere aún insistentemente a su pueblo, a través de la evocación de su madre, a la que habla desde *un sitio en el mundo (...) muy grande y lejano y otra vez grande(...) que se llama París* (“El buen sentido”), del ambiente de la infancia en el hogar serrano (“Tendríamos ya una edad misericordiosa”) o de los muertos del pueblo (“La violencia de las horas”). Después el tema del hogar se eclipsa, pero las referencias a la tierra persisten, si bien poco numerosas, muy fuertemente marcadas, y ahora la tierra se llama en los poemas **Perú**: *El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú* (la versión primitiva dice “en una cárcel de Madagascar”); *Fue domingo en las claras orejas de mi burro, de mi burro peruano en el Perú. (Perdonen la tristeza); ¡Mecánica sincera y peruanísima! la del cerro colorado! ¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo, y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!; guardar un día para cuando no haya, una noche también, para cuando haya! (así se dice en el Perú — me excuso)*. La expresión mencionada en el poema existe efectivamente en el norte del Perú, pero es casi desconocida en Lima. Está claro en todo caso en estas citas que el Perú que Vallejo evoca desde París es fundamentalmente su tierra, su **sierra**, salvo para la mención de la cárcel que fue en Trujillo, pero determinada por unos disturbios ocurridos en Santiago de Chuco y en los que la justicia, o la injusticia, implicó a Vallejo.

Aparte de estas alusiones desparrramadas en la obra, merecen destacarse dos poemas que tienen por tema un tipo de trabajador andino, los labriegos en “Gleba” y los mineros en “Los mineros salieron de la mina”, y un tercero, el ya varias veces citado “Telúrica y magnética” totalmente consagrado a la evocación de la sierra del poeta como hábitat, con su flora, su fauna, su luz, su lluvia, sus estrellas, sus tardes y sus madrugadas “arqueológicas”, culminando todo ello en la presencia agigantada del indio andino, casi ahistórica, casi eterna: alfa y omega de lo humano, en la representación de Vallejo, que humaniza la tierra y hace de la “natura” “cultura”. No es difícil descubrir en estos poemas una socialización del vínculo individual que en la obra anterior ligaba al poeta con su hogar, su familia y su pueblo natal; una socialización y, sobre todo, una universalización desde la cual el recuerdo puede proyectarse en esperanza. El Perú es ahora Perú del mundo y está al pie del orbe y el poeta se adhiere: a lo que se adhiere es, visiblemente, a la esperanza en una sociedad justa y solidaria, donde florecerá un hombre nuevo que es, en esta poesía circular, un hombre

arcaico, un origen; el socialismo al que el poeta adhirió allá por los años en que se sitúan estos poemas había de ser, en la representación de Vallejo, el instrumento para la realización de esa sociedad y de ese tipo de hombre, en los que se cifra ahora la esperanza; pero, dice otro verso: *A lo mejor recuerdo al esperar*. O a lo mejor, también, espera al recordar.

Ahora, acá, en medio de la ciudad europea “hecha de lobos abrazados”, recuerda su tierra y al hombre de su tierra, labriego o minero que, universalizado como arquetipo puede encarnar en cualquier tipo de hombre de cualquier parte del mundo que se represente como la posibilidad de un **allá**, en un tiempo otro y mejor. Hemos dicho: España o Rusia. Observemos entre paréntesis que el himno al bolchevique, “Salutación angélica”, tiene un tono semejante al himno a los mineros peruanos o a las loas de los labriegos andinos en “Gleba”. Al fin, será España sobre todo la que, al desatarse la guerra civil, concentrará lo esencial de la energía poética de Vallejo, quien veía jugarse en esta pugna entre lo que él llama “el bien” y “el mal” la salvación del mundo: esto en 1936-1937; pero vale la pena citar un pasaje de un artículo que Vallejo escribió en ocasión de su primer viaje a España, “Entre Francia y España”, a fines de 1925, más de 10 años antes de la guerra y cuando todavía no se había acercado al socialismo:

“Desde la costa cantábrica, donde escribo estas palabras, vislumbro los horizontes españoles, poseído de no sé qué emoción inédita y entrañable. Voy a mi tierra, sin duda. Vuelvo a mi América Hispana, reencarnada, por el amor del verbo que salva las distancias, en el suelo castellano (...) Esta noche, al reanudar mi viaje a Madrid, siento no sé qué emoción inédita y entrañable: me han dicho que sólo España y Rusia conservan su pureza primitiva, la pureza de gesta de América.”

Así se cierra el periplo y se cumple, por el amor del verbo que salva las distancias, el retorno al país natal. Vallejo lo redescubre en todo lugar que le parezca conservar la pureza de la tierra y del hogar de su infancia. El Perú es ya totalmente del mundo y su presencia en esta poesía es realmente universal.

MUERTE Y REDENCION EN LA POESIA DE CESAR VALLEJO

Martha L. Canfield
Università Degli Studi, Firenze

Si tuviéramos que enumerar en extremada síntesis los rasgos de la poesía de César Vallejo diríamos: la originalidad de su lenguaje, la total adherencia expresiva al sentimiento de dolor, una visión muy personal de la Revolución, una concepción especial de la muerte.

La originalidad del lenguaje vallejiano y la consiguiente dificultad para clasificarlo, una vez que se ha liberado de los residuos modernistas, se puede apreciar ya en muchas composiciones de *Los heraldos negros*, especialmente en aquellas que anticipan esas conjunciones de varios planos temporales y distintos niveles miméticos, que constituirán el sello de *Trilce*. Si Julio Ortega ha podido encuadrar este segundo libro dentro de una “poética de la tachadura”¹ es precisamente porque, con el tesón y la fatiga que han testimoniado sus amigos, Vallejo fue borrando o enmascarando, en una segunda escritura de *Trilce*, todas las referencias biográficas y anecdóticas. Juan Espejo Asturrizaga nos ha proporcionado algunas primeras versiones² que prueban la concienzuda intervención del poeta a la búsqueda de un lenguaje despojado de todo lo contingente y cargado de la tensión de lo imprevisible. Cotejando algunas primeras versiones podemos descubrir, por ejemplo, que el nombre de Otilia, la limeña amada por Vallejo, ha desaparecido en la versión definitiva del poema XV; en el poema VI, en cambio, el mismo nombre se ha transformado en el adjetivo “otilinas”, con el cual el poeta califica las venas de la sublime “lavandera del alma”. Asimismo Vallejo reduce e incluso elimina los nexos lógicos entre las partes, de manera de crear, en cada poema, verdaderos *collages* en donde los tiempos y las voces de la narración poética se superponen y se mezclan. Así, en el poema III, “Las personas mayores/ ¿a qué hora volverán?”, al miedo infantil de quedarse solo y encerrado en casa se superpone la angustia

del adulto “recluso” para siempre **afuera** de la casa, arrancado por la violencia del tiempo y de la vida a las dulces ataduras del hogar, a los hermanos, a los padres. El adulto se ha quedado prisionero en el **afuera** de la casa, en el **afuera** de la infancia. Y detrás de la voz infantil, delicadísima, evocada y mimada (“El mío es más bonito de todos”, “Madre dijo que no demoraría”), se oye también la voz pesada, cargada de dolor, del adulto: “por donde/ acaban de pasar gangueando sus memorias/ dobladoras penas”. O bien, en el poema LXI, “Esta noche descendiendo del caballo”, se alternan y suceden en perfecta progresión de intensidad los varios tiempos del pasado lejano evocado, cuando la familia vivía felizmente reunida, el pasado reciente cuando el poeta, acabando de regresar de Trujillo, ha descubierto la tragedia del luto y de la disgregación familiar, y en fin el tiempo presente que, a su vez, reúne el acto de la escritura y la conversión de los sentimientos en una estoica aceptación del destino.

El segundo rasgo específico de la poesía de Vallejo, por el cual podríamos distinguir a este poeta entre todos, es la fidelidad expresiva al sentimiento de dolor. Esa fidelidad expresiva lo incita a no conceder a su estilo ningún elemento de deleite. Y en esto, precisamente, había señalado Roberto Paoli la diferencia con Neruda³. Tanto el chileno como el peruano desarrollan con desgarradora intensidad la sentencia rubendariana de que “no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo”; pero mientras el chileno concede una amplia tregua al lector a través de la musicalidad y la sensualidad de sus versos, Vallejo no concede nada. Ni hedonismo ni sensualidad. Ninguna clase de deleite. Esta adherencia total al sentimiento de dolor que lo invade y que es una de las razones de su originalidad y de su diversidad, indica asimismo una manera de sentir auténticamente **india**. Más que los temas, Vallejo heredó la voz del Perú indio, decía Mariátegui; y su pesimismo, como el pesimismo del indio, no es un concepto sino un sentimiento⁴. El indio, como la voz poética de Vallejo, está encerrado en su dolor: así lo verán los grandes narradores peruanos posteriores a Vallejo y acaso herederos de su visión del hombre, de Ciro Alegría a José María Arguedas.

El indio está en Vallejo y **al lado** de Vallejo. Así, él sufre como indio pero también como prójimo del indio. La solidaridad con sus penurias hará nacer la novela *Tungsteno*. Pero el concepto de prójimo se extiende en Vallejo hasta perder las connotaciones de país o de raza. El sufre por y junto a todas las creaturas humanas: “Se quisiera tocar todas las puertas,/ y preguntar por no sé quién; y luego/ ver a los pobres y, llorando quedos,/ dar pedacitos de pan fresco a todos”. Si el mal mayor del Occidente es la hipertrofia del yo y el consiguiente encerramiento dentro del círculo de los propios intereses, el remedio será — según la enseñanza de las filosofías orientales que tienden a difundirse entre nosotros — la salida de ese círculo estrecho y, sobre todo, la disolución del yo. Vallejo había encontrado esa vía de salida mucho antes del auge de las filosofías orientales. El choque con el otro y con el sufrimiento del otro es tan fuerte para él, que su yo se lacera para abrazar al otro y no pudiendo desaparecer del todo

para hacerle lugar, se siente culpable: “Y pienso que, si no hubiera nacido,/ otro pobre tomara este café!/ Yo soy un mal ladrón... Adónde iré!”. La culpa es, simplemente, de haber nacido. En clave calderoniana y exasperando al máximo el concepto católico de pecado original, Vallejo se acusa y se atormenta: “Todos mis huesos son ajenos;/ yo tal vez los robé!”.

La concepción especial que Vallejo tiene de la Revolución se pone de manifiesto, sobre todo, en los poemas dedicados a la España desgarrada por la guerra civil. Para el marxista Vallejo, la Revolución no es solamente un acto momentáneo de violencia reparadora de la violencia secular de la historia. Es también esto. Pero sobre todo, para Vallejo, inesperado continuador de la utopía martiana, la Revolución es un acto de amor, y el héroe revolucionario se confunde con el redentor. El combatiente puede morir pero gracias al amor de “todos los hombres de la tierra” revive multiplicado en la “Masa” (que da título al poema). Pedro Rojas, después de muerto, se levanta para besar su catafalco ensangrentado, llorar por España y seguir combatiendo. “Ha muerto el cuerpo en su papel de espíritu” — dice el poeta —, “y el alma es ya nuestra alma, compañeros”.

En este contexto la muerte no puede ser vivida simplemente como una violencia. Acercándose a los postulados del existencialismo heideggeriano, Vallejo concibe la existencia sobre todo desde la perspectiva de su *finitud*. Vida y muerte forman parte de un mismo ciclo, dentro del cual se dan recíprocamente sentido. Olvidar o descuidar nuestra condición mortal significa, para nuestro poeta, reducir la capacidad de ser generoso con los demás. Así, la fiesta que no tiene en cuenta el duelo es imperfecta para Vallejo: “No he visto ni una flor de cementerio en tan alegre procesión de luces”. Quien no es capaz de dar a los demás tal vez no ha comprendido que todo lo que posee le ha sido dado, empezando por sus huesos (“todos mis huesos son ajenos”) y que tarde o temprano los tendrá que devolver. El que no da, roba algo a los demás y desvaloriza su propia existencia. El que no sabe morir no sabe vivir y viceversa. El que vive “poco” muere “poco” y viceversa. Y dado que esta incapacidad es culpa grave para Vallejo, será justo pedir perdón por ello: “Hoy no ha venido nadie a preguntarme ni a pedirme nada”, se lamenta el poeta. Y en seguida, con el rigor lógico y la fulminante capacidad de síntesis que le son propios, agrega: “Perdóname, Señor; qué poco he muerto”.

Hay que decir, sin embargo, que estas ecuaciones no se presentan siempre con la misma nitidez. Cronológicamente, en los primeros poemas que Vallejo dedica a la temática de la muerte, ésta aparece como una desesperante privación de ciertos seres queridos. Esa privación se condensa en un sentimiento de orfandad que más tarde se generalizará a toda la condición humana. Y porque el huérfano es siempre como un niño desprotegido, frente a la ausencia de seres queridos la voz del poeta asumirá un tono infantil. “Miguel, tú te escondiste/ una noche de agosto, al alborear”, le dice al hermano muerto. “Y tu gemelo corazón de esas tardes/ extintas se ha aburrido de no encontrarte. Y ya/ cae sombra en

el alma./ Oye, hermano, no tardes en salir. ¿Bueno? Puede inquietarse mamá”.

Pero también la ausencia, especialmente si es la de la madre, puede adquirir el tono del desgarramiento irreversible: “Cuando ya se ha quebrado el propio hogar,/ y el sírvete materno no sale de la tumba,/ la cocina a oscuras, la miseria de amor”.

En un segundo momento, que halla en “Agape” el ejemplo más paradigmático, la muerte se presenta como un estado, no ajeno a la vida, sino presente ya desde la vida. A través de la lectura de Quevedo, emprendida con avidez en años juveniles, Vallejo aprende a no aislar la muerte de la vida. Dirá en *Poemas Humanos*: “no poseo para expresar mi vida sino mi muerte”, y también — como Octavio Paz muchos años más tarde — asegurará que “sólo se muere de la vida”. (Dice Paz, más explícitamente, pero sin duda citando a Vallejo, en un poema de 1952 intitulado “¿No hay salida?”, “nadie se muere de la muerte, todos morimos de la vida”).

Pero es en las pequeñas muertes de cada día o de cada instante, en esos desfallecimientos del alma o “caídas hondas de los Cristos del alma”, precisamente, en donde radica esa experiencia de solidaridad con el prójimo a través de la cual Vallejo recuperará el sentido positivo de la muerte y el valor ético del “morir por otro”. Si no puedo dar nada de mí, si no muero un poco con aquel que está muriendo o por aquel que necesita de mí, parece decirnos el poeta, entonces qué pobre de dádivas será mi jornada, qué poco generosa y por tanto estéril y culpable: “Perdóname, Señor; qué poco he muerto”.

Naturalmente el impulso de generosidad hacia el otro no excluye la descorazonada constatación de lo absurdo: “¿Para sólo morir,/ tenemos que morir a cada instante?”. Pero, a fuerza de no poder separar el tránsito existencial de lo que él llama el “dominio de la muerte”, Vallejo llega a aceptar ese revés de la medalla como algo que, en su ineluctabilidad, no puede ser más que justo. Es el sentido de los últimos versos del poema LXI de *Trilce* (sobre el que se han dado distintas y no siempre sensatas interpretaciones):

Todos están durmiendo para siempre
y tan de lo más bien, que por fin
mi caballo acaba fatigado por cabecear
a su vez, y entre sueños, a cada venia, dice
que está bien, que todo está muy bien.

También Octavio Paz ha interpretado así la concepción de la muerte que se desprende de la poesía de Vallejo y en virtud de ella lo ha considerado “único” en la poesía hispanoamericana. Decía cuarenta años atrás, en *El laberinto de la soledad*: hay dos maneras de concebir la muerte, una hacia atrás, como regreso, como vacío y como negación; otra hacia adelante, como creación⁵. Vallejo es el único poeta hispanoamericano que se acerca a esta segunda perspectiva. Frente al descreimiento de su siglo, a Vallejo lo socorre su robusta alma cristiana. Octavio Paz, por su parte, llega a ella a través de un ecléctico camino

que pasa por la religión precolombina, el protocristianismo y el budismo zen. Pero las conclusiones de ambos son afines.

Único y específico de Vallejo, en cambio, es el proceso de evolución de la idea de la muerte en una progresiva concentración sobre sí mismo, que no obstante excluye toda complacencia narcisista. Así como el dolor de la vida y la violencia de los golpes de la vida los sentirá primero concentrados sobre la Madre España desangrada en la guerra civil y luego sobre sí mismo (“le pegaban todos sin que él les haga nada”), del mismo modo la temática de la muerte pasará a través de esa sombra que se ciernen sobre España y por fin se concentrará sobre sí mismo (“César Vallejo ha muerto”). Y luego: “me moriré [...] un día del cual tengo ya el recuerdo”. Si antes quería desaparecer para dejar lugar al Otro, ahora quisiera concentrar sobre sí mismo todo el dolor de la humanidad. Su cuerpo se ofrece para recibir, concentrados sobre sí mismo, todo el absurdo y todo el sufrimiento del mundo. Morir entonces, en ese jueves de purificación indicado por la lluvia y los caminos, significa realizar el máximo sacrificio por amor del prójimo y en cumplimiento de un destino establecido de antemano: “un día del cual tengo ya el recuerdo”.

En una sociedad como la nuestra, en que la mínima incomodidad nos perturba y donde el lujo y el confort se han erigido en valores máximos, la capacidad de sufrir que Vallejo ha descubierto y potenciado en sí mismo constituye una lección extraordinaria de alta moralidad: amar al prójimo, sufrir con él y por él y — si es necesario — morir por él.

Los más formalistas dirán que la grandeza de Vallejo está en el infatigable trabajo llevado a cabo con el lenguaje. Los más idealistas, en cambio, pueden encontrar en esta concepción suya de la muerte un argumento irrefutable para afirmar, además de su extraordinaria estatura moral, su absoluta originalidad. Otros poetas hispanoamericanos han hecho de la muerte el eje de sus reflexiones poético-filosóficas. En 1921, con *Elena Bellamuerte* y otros poemas, Macedonio Fernández empezaba a tejer la red de estrategias literarias en la que atrapar y anular el efecto de la muerte que le había arrebatado prematuramente a su esposa. En 1939, José Gorostiza proponía en *Muerte sin fin*, su visión de la existencia como un continuo precipitar en la nada. En 1946 Xavier Villaurrutia, en *Nostalgia de la muerte*, construía su poética y su posición existencial en torno a la fascinación frente a la nada y a la nostalgia del limbo. Ninguno de ellos concebía la muerte como creación. En la poesía hispanoamericana, por lo menos hasta Octavio Paz, sólo Vallejo ha logrado hacerlo, en gran parte a través del mensaje fundamental del cristianismo, profundamente asimilado por él.

NOTAS

1 Julio Ortega, Introducción a *Trilce* (edición crítica comentada), Cátedra, Madrid, 1991, p. 13.

- 2 Juan Espejo Asturrizaga, *César Vallejo. Itinerario del hombre, 1892-1923*, Librería Editorial Juan Mejía Baca, Lima, 1965.
- 3 Roberto Paoli, Introduzione a *Poemi umani*—*Spagna, allontana da me questo calice*, Edizioni Accademia, Milano, 1976, p. 11.
- 4 José Carlos Mariátegui, *El proceso de la literatura*, en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Amauta, Lima, 1970, p. 313.
- 5 Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, pp. 55-56.

CESAR VALLEJO: “EL ACENTO ME PENDE DEL ZAPATO”

Jorge Guzmán
Universidad de Chile

Quiero comenzar declarando que la única lectura de que me siento capaz cuando se trata de textos regionales, es la lectura diferencial. Es decir, la que busca en nuestros textos eso que los distingue de los producidos en otras regiones culturales. He escogido reiterar ante ustedes la lectura de un texto de Vallejo perteneciente a *Poemas humanos*, porque me parece ser de las más violentamente capaces de presentar el caso diferencial. En efecto, espero que haciendo explícitos los intertextos vulgares que permiten leer “El acento me pende del zapato”, quede claro que, por lo menos para este poema es verdadera la siguiente afirmación: la poesía de Vallejo puede ser todo lo universal que se quiera, pero antes de acceder a eso universal que ella sin duda tiene, hay que leerla siguiendo los códigos regionales.

El poema dice lo siguiente:

- El acento me pende del zapato;
lo oigo perfectamente
sucumbir, lucir, doblarse en forma de ámbar
y colgar, colorante, mala sombra.
5. Me sobra así el tamaño,
me ven jueces desde un árbol,
me ven con sus espaldas ir de frente,
entrar a mi martillo,
pararme a ver una niña
10. y, al pie de un urinario, alzar los hombros.

Seguramente nadie está a mi lado,
me importa poco, no lo necesito;
seguramente han dicho que me vaya:
lo siento claramente.

15. ¡Cruelísimo tamaño el de rezar!
 ¡Humillación, fulgor, profunda selva!
 Me sobra ya tamaño, bruma elástica,
 rapidez por encima y desde y junto.
 ¡Imperturbable! ¡Imperturbable! Suenan
20. luego, después, fatídicos teléfonos.
 Es el acento, es él.

No cabe duda: el poema es de lectura difícil. Más aún, sostenemos que es de lectura imposible si no se recurre al lenguaje cotidiano peruano (muy semejante en este caso al chileno o al argentino o hasta al mexicano). Sin eso, pueden ocurrir cosas graves. Pongamos un ejemplo. Un crítico internacionalmente muy conocido ha dicho que la situación del hablante en este poema es tan atroz como la del personaje de Kafka en *El proceso*, y ha propuesto la siguiente glosa explicativa: “El poeta se siente amenazado por un poder implacable e incógnito del cual teme ser la víctima”. “Este ruido — el acento — parece señalar la presencia de alguna fuerza malévola y en el último verso, el poeta, solo e indefenso, lanza un grito de horror al sentirla avanzar sobre él”. Cree también el mismo crítico que lo dicho en el poema es una experiencia metafísica del absurdo.¹ Esta lectura es manifiestamente universal hasta el extremo. Cualquier lector, sin importar su procedencia, puede comprender, por lo menos nocionalmente, que alguien tenga una experiencia metafísica del absurdo. Además, sin lugar a dudas que el carácter metafísico del acontecimiento lo hace inasiblemente abstracto e independiente de todo condicionamiento histórico o geográfico.

Los diccionarios nos dicen, sin embargo, que la palabra “acento” tiene un concretísimo sentido. Pertenece al sistema descriptivo “lengua extranjera” y dice la peculiar pronunciación que casi todos tenemos cuando hablamos un idioma que no es el propio. La ocurrencia de “acento”, entonces, dice la matriz del poema, la frase “acento extranjero”, desde el primer verso. Y de inmediato vienen a la memoria dos cosas también concretísimas. Primero, que este poema lo escribió Vallejo en París. Segundo, que Juan Larrea ha dicho que al gran “cholo” lo avergonzaba su pronunciación del francés. Se hacen pertinentes a la lectura, entonces, varios textos sociales que todos conocemos.

La matriz del poema empieza a concretarse desde el primer verso sobre la base de otro texto, éste iconográfico. En cualquier tira cómica de la época en que Vallejo escribió este poema, la figura de los presidiarios lleva traje a rayas y una bola de hierro atada a un pie. El modelo que da concreción a la matriz es, entonces, la palabra “reco”, presuposición imprescindible para leer el primer

verso. El hablante de esa frase es necesariamente un “reo”. De la interacción entre la frase “acento extranjero” y la palabra “reo”, procede todo el poema.

Lo primero que se articula con “acento extranjero” es el verbo “oigo” y sus cuatro predicados, que así empiezan a hacerse legibles. El hablante oye al “acento” hacer cuatro cosas: 1. “Sucumbir” tiene connotaciones de **fracaso**, **ruina**, **muerte**, perfectamente pertinentes a lo que ocurre con las frases que se le mueren a uno antes de terminarlas cuando utiliza una lengua que habla mal. 2. “Lucir”, el segundo predicado, equivoca al lector, porque normalmente le damos usos positivos. Pero una de las características de la poesía es que cambia la marca de las palabras. “Lucir” tiene marca buena cuando la usamos en frases como “te luciste”, pero viene de “luz”, y básicamente sólo alude a la visibilidad de algo o alguien. Siempre se le habla a un interlocutor. El hecho de que haya “sucumbido” la intención de decir algo “luce” escandalosamente ante ese interlocutor. 3. En “doblar en forma de ámbar”, la palabra “ámbar” conserva sus dos significados, ambos muy presentes en la lengua de los años en que se escribió el poema. Era una sustancia fósil, semipreciosa y fragante, de la que se hacían cuentas, boquillas, etc. Era, además, “ámbar gris”, una sustancia encontrable en los intestinos del cachalote, que se usaba para perfumar guantes y carteras, que se llamaban “de ámbar”. Como el texto no tiene marcas distintivas, los dos significados se conservan. Lo que sí cambia es el sema positivo, y lo que fue fragancia y visible joya, se ha convertido en un mal olor muy perceptible (“doblar”, como en otro poema de Vallejo “adosarse” y en otro “dosificarse”, significa simplemente ‘hacerse dos’.² Esto empieza a justificar el temple angustioso que los críticos perciben en el poema: sentirse hediondo es, desde luego, un extremo de incomodidad social. 4. Finalmente, “colgar” es el verbo más usado para adornos que se ostentan sobre el cuerpo, de manera que el “acento extranjero” es una suerte de **colgandijo**, de joya asquerosa o condecoración maligna que tiñe (“colorante”) y trae suerte adversa (“mala sombra”) al hablante.

Los versos 5–10, desarrollan el modelo “reo”, pero, de todo el sistema descriptivo propio de “reo”, solamente permanece la bola de fierro iconográfica, el “acento” que le “cuelga del zapato” dondequiera que vaya. “Me sobra así el tamaño” es sinónima de la frase con que decimos nuestra vergüenza en la vida común: **hubiera querido desaparecer**. Los vv. 6 y 7 producen dos significados a la vez: uno contiene la sensación de hallarse frente a los demás como un reo delante de sus “jueces”. Y en verdad, los otros, los que hablan bien, los que pertenecen a la comunidad lingüística en que uno es visitante, son los que juzgan el desempeño del extraño. Estos otros, al mismo tiempo que lo juzgan, **le dan la espalda**, frase, otra vez, con que en la vida diaria regional decimos del desprecio, el ninguneo. “Desde un árbol”, simplemente ubica las acciones de los “jueces” y del hablante, personajes que andan por lugares públicos, simples viandantes, desconocidos cuyas vías se cruzan en cualquier calle. Esos “jueces”, entonces, al mismo tiempo lo amenazan con su poder judicial, lo

desprecian y lo vigilan haga lo que haga. El texto produce una lista de cuatro de estas acciones vigiladas del hablante: 1. “ir de frente”, simple perfrasis por **caminar**; 2. “entrar a mi martillo”, frase que, atendidos los juegos que Vallejo suele permitirse con la fonética, alude a “martirio”, pero, al utilizar “martillo”, libra al verso de solemnidad manoseada, y le deja la realidad bruta del dolor; por la imprecisión de la frase, todo aquello donde entra es “martillo” y golpea penosamente; 3. “pararme a ver una niña”, es acción de ésas muy triviales que cualquiera realiza caminando por una calle, parisina o no, pero que, bajo la inocultable marca del “acento”, se les convierte a los jueces en una amenaza para la niña; 4. la urinación en lugares públicos (“al pie de un urinario alzar los hombros”) también está, para el condenado por su acento, bajo sospecha intensa.

Los vv. 11–14 agregan predicados propios del texto del marginal. En ellos se citan segmentos, del discurso íntimo del “reo” de “acento extranjero”. La repetición de “seguramente”, que aquí como en el discurso cotigiano indica pura convicción subjetiva, hace paranoico este discurso del “reo”. Se dice a sí mismo que nadie es su partidario (“nadie está a mi lado”), a lo que responde con despecho (“me importa poco, no lo necesito”). Interpreta entonces como un rechazo el discurso de los demás, que no entiende (“seguramente han dicho que me vaya”). Y un verso final reitera a la vez lo paranoico y lo subjetivo de este discurso acosado y resentido (“lo siento claramente”).

De los versos restantes, creo que la palabra más difícil, y por lo tanto más importante, es “rezar”. A causa de que la matriz presupone el idioma francés, “rezar” se relaciona con el verbo “prier”, que significa al mismo tiempo **rezar** y **pedir**, a semejanza del verbo nuestro “rogar”. El texto actualiza aquí **pedir**, marcándolo con la triste negatividad (“cruelísimo”, “humillación”) esperable en alguien que tiene que rebajarse a pedir, y que justo al suplicar en el idioma ajeno, se marca por su acento como indigno. Intenta, sin embargo, la serenidad el hablante, y trata de imponérsela a sí mismo enérgicamente dos veces “¡Imperturbable! ¡Imperturbable!”.

Pero fracasa. Los dos últimos versos no extrañarán a nadie que haya vivido en un país donde hablan otro idioma: hablar por teléfono en lengua ajena es experiencia muy tensional.

Esta modestísima lectura, que no tiene que ver con graves problemas metafísicos, que no postula significaciones trascendentes, ni crea un sujeto privilegiado, ni menos es una traducción del poema, apunta en varios sentidos. Primero, los métodos actuales de lectura de textos son eficaces incluso cuando se trata de un poeta tan peruano (aunque sea, después, muy universal) como Vallejo. Notoriamente, aquí se ha hecho uso del método de Michael Riffaterre. Segundo, lo que obstaculiza la lectura de estos textos, no es su hondor insondable, ni su relación profundísima con los temas de la filosofía tradicional. Tercero, para leer a nuestros autores latinoamericanos, se necesita conocer la lengua nuestra, porque los textos producen sus significados en la interacción de

códigos, y estos códigos son los mismos que rigen la comunicación corriente.

Una última observación sobre nuestro poema. Dos versos obligan a incluir en el modelo “reo” un componente distinto: la categoría blanco/no blanco. Son el v. 4: “colorante, mala sombra”, y el 16: “profunda selva”. El “acento” tiñe, colorea al hablante, le confiere un grado adicional de no blancura, dicho con la frase “mala sombra”, que junta dos textos distintos, el habitual de la **mala suerte** y uno nuevo que simplemente dice **despreciado color oscuro**. Uno de los significados de “ámbar”, por lo tanto, tiene que ver con la procedencia peruana del hablante, textualizada en el poema. La sustancia fósil de ese nombre tiene entre sus predicados propios **color ambarino**, que es una variedad del amarillo, pariente cromático del cobre y el bronce, metales que en muchos textos metaforizan al indio. Además, el significado “Profunda selva” es sintagma que se asocia de inmediato al Perú oriental, el Perú amazónico, pero también al texto social de los prejuicios populares franceses sobre América Latina, lugar despreciado por salvaje. Los versos 4 y 16, por lo tanto, incluye en la lectura un componente racial que difícilmente había de faltar dado el contexto. Pocos días en París bastan para persuadir al viajero de que el racismo unido al chovinismo son rasgos del código francés popular. Toda la primera estrofa, entonces, se leería mutilada si se le restara este elemento diferencial nuestro, el de pertenecer a una región mestiza de indio y europeo. Lo que el modelo “reo” desarrolla no es el texto universal de la prisión o la condena, sino el texto mestizo, peculiar en su manera de ser álgido, a nuestras sociedades mezcladas.

Para marcar diferencias, terminemos diciendo que un texto de matriz “acento extranjero” que tuviera un hablante norteamericano no podría escoger como modelo la palabra “reo”, y el “acento” no podría colgarle del zapato. Más bien lo haría volar sobre selvas y montañas y ciudades, en una región como la nuestra, donde algunos cantantes populares y algunos locutores de anuncios comerciales de radio o televisión, hablan su propio idioma, el español, imitando el acento norteamericano sintiendo que así realzan el valor de sus canciones o sus mercaderías. Por cierto que los dos fenómenos, el poema de Vallejo y las canciones y locuciones, tienen la misma raíz: la vigencia entre nosotros del mestizaje cultural.

NOTAS

1 El recurso a la idea de “absurdo” para explicar la poesía de Vallejo tiene poca solidez. Proviene del conocidísimo verso “Absurdo, sólo tú eres puro”, en que el texto parece marcar positivamente la palabra “absurdo”, haciéndola generar el predicado “puro”. De las ocurrencias de la palabra “absurdo” en los textos poéticos de Vallejo, es la única que parece positiva.

2 Cf. “Cuatro conciencias”, vv. 5–8: “Dentro de una bóveda/ pueden muy bien/ **adosarse**.../ segundas bóvedas”. “Trilce IV”: “a no querer **dosificarse** en madre”.

VALLEJO: HERENCIA IDEAL Y HERENCIA CREADORA

Roberto Paoli
Università Degli Studi, Firenze

César Vallejo estuvo zarandeado entre un marxismo de consignas y un marxismo de nebulosas. Se deben al primero sus peores páginas en prosa; al segundo, algunos de sus mejores poemas. Vallejo mismo, en *El arte y la revolución* — obra inacabada y, tal vez, por eso mismo contradictoria —, habla expresamente de imperativos y consignas específicas del intelectual revolucionario.¹ En los años de su mayor dependencia ideológica, afortunadamente pocos, situables entre 1929 y 1931,² escribió y publicó sus cosas más endeble o discutibles. La novela *El tungsteno* es un notable documento del sentimiento indigenista, pero literariamente tiene escaso valor. El libro de viajes por la Unión Soviética, *Rusia en 1931*, ofrece mayores estímulos para el conocimiento de Vallejo, pero, junto a capítulos de indudable interés, encontramos otros en que el autor parece estar del todo obcecado: y eso ocurre cuando da crédito (o finge dar crédito) a las explicaciones prefabricadas que le dan sus acompañantes o cuando cae víctima de esquematismos y simplificaciones, hoy día casi increíbles.³ No obstante, en este libro no todo es obcecación. Al contrario, en varios puntos, resulta ser una acusación inconsciente, o tal vez solapada, contra el régimen soviético.⁴ En el cap. X nuestro escritor pone el dedo en la llaga al denunciar “la lepra burocrática” del estado estaliniano y, aunque al final acepta la explicación oficial que hace responsables de la situación a los funcionarios zaristas “convertidos” al Sóviet, se atreve a afirmar que “realmente, Stalin y sus compañeros deberían extirpar cuanto antes, y cueste lo que cueste, una tamaña epidemia social como es el funcionarismo subalterno”, puesto que “la arbitrariedad, la rutina, la indolencia y el despotismo se han entronizado detrás de cada escritorio y de cada ventanilla” y “no basta la voz de alarma que constantemente lanza el partido contra este mal de régimen”. En el cap. XII las descripciones

del hambriento, del infernal mercado de Smolensky y de los campesinos que rezan en la Iglesia del Salvador de Moscú (“todo en ellos está henchido de tragedia”) se traducen en duros cargos contra el régimen. Aunque Vallejo pretende racionalizar y justificar, no lo consigue fácilmente, ya que los espectáculos que nos pone delante de los ojos, representados con fuerza y evidencia de imágenes, denuncian bien a las claras lo despiadado de las transformaciones sociales de aquellos años. Por consiguiente, un poema como *La rueda del hambriento* puede haberle sido sugerido por la insospechable realidad soviética, no menos que por la realidad peruana, española o francesa.⁵

El libro *Rusia en 1931* demuestra paladinamente que la sociedad soviética era un verdadero *gulag* de hombres esclavizados por un enorme Leviathán, que imponía como único deber el trabajo, como única familia la fábrica y como único fin la producción.⁶ Lo que pasa es que Vallejo veía en este tipo de sociedad una forma de convivencia más avanzada y más armonizada que la de las sociedades individualistas occidentales: “todo es aquí sobrio, esencial, veraz, pudoroso, franco, fraterno” (cap. IX). En esta óptica es perceptible el substrato andino, indio, de las expectativas sociales y políticas de Vallejo: el régimen estaliniano se parecía en algunos aspectos esenciales, incluso en el sistema de trabajos forzados, al estado del Inca, que los primeros marxistas latinoamericanos, allá por los años veinte y treinta, estaban glorificando, declarándolo el único régimen de justicia que había tenido América en toda su larga historia. En Rusia Vallejo ve realizarse, o por lo menos aproximarse, el añorado retorno de la justicia del Inca. Siempre me he inclinado a leer este libro del poeta peruano como una proyección de su utopía política: utopía que en Rusia, según nuestro autor, estaba en trance de traducirse en realidad, dentro de un tiempo razonable, gracias a la sabiduría infinita del Sóviet y a los esfuerzos sublimes de la vanguardia bolchevique.

Vallejo fue un hombre profundamente ético. En su fe en el proceso soviético no hubo el menor asomo de interés personal. Las equivocaciones fueron una consecuencia de su candorosa utopía, que sintió la urgencia de ubicarse y materializarse en una sociedad concreta. Con todo, estos deslumbramientos de su compromiso político no afectaron casi para nada a su poesía, puesto que Vallejo supo mantenerla al margen de todo partidismo. Otros grandes poetas comunistas, como Neruda y Brecht, no manifestaron tanta pureza de conducta literaria. No puede saberse qué tipo de evolución tendría la poesía de Vallejo si hubiera presenciado los sucesos de la segunda guerra mundial, pero el hecho es que en ella, tal como se presenta, no se asignan carnés de pertenencia política a ninguno de sus personajes. Los luchadores populares de *España, aparta de mí este cáliz* tienen su manantial poético en esas “nebulosas sentimentales”, en esos “vagos protoplasmas”, en esas “inquietudes constructivas de justicia social”, que le corresponde al poeta crear e insinuar en el corazón humano, y no en esas consignas sectarias que son propias del político.⁷

Por desgracia, *El arte y la revolución*, el texto que hubiera debido recoger la estética del poeta, no llegó a completarse ni a revisarse. En su forma actual se presenta como un conjunto de trozos de artículos que pertenecen a etapas distintas, y por eso mismo, tal vez, no faltan las contradicciones. Por un lado, el autor se adhiere a la plataforma política de organismos como la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios y el Bureau Internacional de los Artistas Revolucionarios, ambos con sede en Moscú (pp. 21-23); por el otro, pocas páginas más adelante, parece compartir un pensamiento de Rosa Luxemburg, según el cual “en el verdadero artista, las opiniones políticas importan poco. Lo que importa es la fuente de su arte y de su inspiración y no el fin consciente que él se propone y las fórmulas especiales que él recomienda” (p. 35). En el último capítulo exhorta a los artistas y escritores para que sigan “íntimamente y de cerca las directivas y consignas del Partido Comunista” (p. 123). En un capítulo anterior resume en trece puntos “lo que dicen los escritores soviéticos” (pp. 113-117). Pero lo que dicen ellos y lo que dice el Partido en tema de arte chocan por lo visto con lo que piensa honradamente nuestro escritor, pues siente la necesidad de afirmar en una nota que sería oportuno “añadir al final una especie de crítica de lo que dicen esos escritores” (p. 117). En el primer capítulo se confiesa contrario a la disociación entre ideas y actos, ya que esta separación le parece típica del mundo burgués (p. 15), pero en otro lugar recuerda a los críticos empíricos y ramplones que en la obra de arte acontece un fenómeno de alquimia, de transmutación, y que no debe buscarse en ella una copia literal de la vida del artista (p. 48). Los dos primeros capítulos hablan específicamente de imperativos y consignas tácticas de todo intelectual revolucionario, pero más adelante, en un capítulo muy divertido, el autor arremete contra “los doctores del marxismo... que para decidirse a reír o llorar ante un transeúnte que resbala en la calle, sacan su *Capital* de bolsillo y lo consultan” (p. 91).⁸ Como puede verse, no obstante las vacilaciones y las verdaderas contradicciones, que Vallejo indudablemente habría eliminado al revisar la obra, en *El arte y la revolución* prevalece una actitud libre, independiente, crítica, que no era nada frecuente entre los intelectuales comunistas de su tiempo y que se afirmaría paulatinamente sólo después de la segunda guerra mundial.

Es una lástima que Vallejo no llegara a redactar una estética orgánica, puesto que sus artículos y el mismo *El arte y la revolución*, una vez depurados de sus lacras paleomarxistas, contienen todas las premisas de una postura personal y estimulante. A falta de esta obra, es aconsejable rastrear los motivos dispersos de tal estética y organizarlos en un diseño coherente.

Hombre ético, Vallejo fue partidario de lo auténtico también en el campo del arte. Creyó que la literatura socialista recobraría esa autenticidad humana, esa emoción vital que la literatura burguesa había perdido desde el siglo pasado.⁹ Grandes creadores como los arquitectos de las pirámides egipcias, los pintores del Renacimiento, Bach, Beethoven, etc., pertenecen de derecho a ese

arte socialista, interhumano y universal, que siempre existió y no es solamente un fenómeno que hay que situar en el porvenir.¹⁰ El arte bolchevique, o arte proletario, según lo llama otras veces, arte “de propaganda y agitación”, aunque transitoriamente necesario, está destinado a desaparecer en cuanto deje de servir a la transformación económica y social.¹¹ En *Apuntes para un estudio*¹² el arte bolchevique está asimilado al arte fascista, siendo ambos artes de tendencia. En los mismos apuntes el autor define su poesía, junto con la de Neruda, sirviéndose del término *verdadismos*, que era otra forma, aunque seguramente provisional, de aludir a una poética de lo auténtico. Auténtico no fue Maiakovsky, quien, según Vallejo, no llegó a ser nunca íntimamente socialista: su conversión fue exterior y, por lo tanto, sus versos, que fingen certezas que no tienen, son sólo histriónicos, declamatorios, faltos de genuino calor humano.¹³

Sólo una nueva sensibilidad puede producir una poesía nueva. Las novedades formales de superficie no bastan.¹⁴ Para Vallejo el elemento innovador de una postura intelectual realmente revolucionaria era el abandono no sólo de la torre de marfil sino del mismo retraimiento meditativo o estudioso, a fin de operar siempre cerca de la vida en carne y hueso: consideraba ese vitalismo, cuyo maestro reconocía sin disputa en Walt Whitman, como el oxígeno mismo de la verdadera poesía.¹⁵ En Europa, donde, como dice en una carta, se ha “escamoteado a tal punto la vida, que no se la encuentra en ninguna parte”,¹⁶ seguía imperando, según él, “el literato a puerta cerrada, [que] no sabe nada de la vida”,¹⁷ perteneciera o no perteneciera a la vanguardia. Vallejo criticó severamente la vanguardia europea, desde el futurismo hasta el surrealismo, si bien a partir de *Trilce* había tomado parte en ella en cierta medida, sea por sus relaciones intelectuales, sea por su mismo lenguaje poético. De la vanguardia, rechazaba las actitudes que le parecían un mero juego, y rehuía ese espíritu de cenáculo que perpetuaba, a su manera de ver, las poses decadentistas.¹⁸ Fue crítico, igualmente inflexible, de las posturas intelectuales hispanoamericanas, que reputaba superficiales y afectadas de arribismo.¹⁹ Del creacionismo de Vicente Huidobro dejó dicho en una nota que, aunque debe reconocerse que “no copia la vida, sino que la transforma...”, debe reconocerse también que “la transforma viciándola, falseándola”.²⁰ En general, desconfió de los vanguardistas hispanoamericanos tanto como de los europeos.²¹

Para Vallejo el arte era tan inviolable como la vida. Llegó a afirmar que el objeto artístico no tolera intervenciones censorias, pues “un poema es una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico en la naturaleza. A un animal se le amputa un miembro y sigue viviendo. A un vegetal se le corta una rama y sigue viviendo. Pero si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico, muere”.²² Ni siquiera juzgaba legítima una sujeción servil a la gramática, ya que “la gramática, como norma colectiva en poesía, carece de razón de ser. Cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica”.²³ Defendiendo tan alto grado de libertad frente a la *langue*, Vallejo defiende el

derecho a la ruptura formal, los fueros de la expresividad personal, casi podría decirse lo específico del expresionismo. Por eso mismo, según sostiene en un artículo, los poetas que trabajan — como es obvio — con palabras y que saben transmitir mediante ellas — como es menos obvio — “el tono o el ritmo cardíaco de la vida”, son realmente intraducibles²⁴: intraducibles como es, por esencia, intraducible cualquier escritura expresionista. En los ya citados *Apuntes para un estudio* hace consistir el expresionismo en la fiel adhesión a lo inmediato vital y en la exclusión de la “palabrería”, de la “cosquilla verbal”. Esto es algo más que su acostumbrada polémica contra el artificio y la retórica: es una aproximación aclaratoria a su propia poética.

España (la renovada España de la democracia) tiene motivos especiales de conmoción y gratitud hacia un hombre que se sintió, más allá de las señas del pasaporte, tan entrañablemente español, y vivió la tragedia de España como su propia tragedia. Y sin embargo, no puede consistir principalmente en eso, en su fuerza de emblema político, la gloria actual de Vallejo. No cabe duda de que su compromiso debe recordarse hoy día más por su herencia creadora que por su herencia estrictamente ideal, aunque, por cierto, en la conciencia del poeta, se trató del mismo compromiso, que fue político, moral y literario, al mismo tiempo. En realidad, la única revolución que podía estar a su alcance residía en el lenguaje, y él supo crear de veras un lenguaje admirablemente ajustado a su profunda renovación interior, renovación que constituía un trance necesario, según lo que recomendaba en una carta, para realizar una poesía hecha de contenido vital y no de palabras y metáforas huera: “Y, sobre todo, hay que destruirse a sí mismo y, después, lo demás. Sin el sacrificio previo de uno mismo, no hay salud posible”.²⁵ Su compromiso ideológico hoy puede discutirse, o disminuirse, después del fracaso, parcial o total, de todos los socialismos reales y el actual colapso de la ideología marxista. Lo que permanece y dura, con plena vigencia, es su lenguaje poético expresionista, uno de los más humanamente vivos de la poesía hispánica de este siglo.

NOTAS

1 *El arte y la revolución*, Mosca Azul, Lima 1973, p. 16 y p. 21.

2 La plena adhesión al marxismo, aunque venía de lejos, se produce en 1928, a continuación del momento de su mayor pobreza material, agravado por un período de enfermedad que la misma indigencia probablemente ocasionó, y a continuación asimismo del primer viaje a Rusia. Ver las cartas n. 132, 133, 135 y 137 del *Epistolario general*, Pre-textos, Valencia 1982. En la carta n. 144, dirigida a Pablo Abril de Vivero y fechada 27-XII-1928, hace esta significativa aclaración: “Voy sintiéndome revolucionario y revolucionario por experiencia vivida, más que por ideas aprendidas”. Y en carta a su hermano Néstor (n. 169): “He sufrido mucho... He cambiado mucho...”. A Juan Larrea

le confiesa, ya en 1932 (carta n. 211): “En cuanto a lo político, he ido a ello por el propio peso de las cosas y no ha estado en mis manos evitarlo”. Como puede verse, Vallejo explica su adhesión al marxismo como una consecuencia ineludible más bien que como una elección racional. No deja de ser curioso (y al mismo tiempo revelador) que en una carta a su hermano Víctor (n. 148), escrita el 18 de junio de 1929, lo ruegue y lo suplique que le mande decir a su nombre una misa al apóstol Santiago, patrón de su pueblo nativo, para que lo saque bien de un asunto. Eso demuestra que las profesiones de fe no suelen arrojar luz suficiente sobre las profundidades anímicas.

3 Ver, por ejemplo, el diálogo con la obrera de la fábrica de caramelos (cap. II), la reunión con los escritores bolcheviques (cap. VIII), etc.

4 Y sigue siendo una acusación, si bien Vallejo se ha autocensurado bastante, al incluir en el libro, su reportaje aparecido originariamente en la revista *Bolívar*. Confróntese, por ejemplo, el artículo “Filiación del bolchevique” (ahora en *Desde Europa. Crónicas y artículos*, edición de Jorge Puccinelli, Lima 1987, pp. 414-416) con el cap. XI de *Rusia en 1931*. Lo mismo pasa con el artículo “La verdadera situación de Rusia”, publicado al principio en *Mundial* (ahora en *Desde Europa*, cit., pp. 362-364), que presenta un cuadro mucho más objetivo que el libro.

5 Entre la realidad social que se ofrece a los ojos de Vallejo y sus legítimas dudas de hombre inteligente siempre se interpone el acompañante, el guía, quien, debidamente catequizado, tiene una respuesta ya lista para cualquier pregunta. A veces la *mise en scene* es descarada y Vallejo parece no darse cuenta, como sucede, en el cap. IX, con la pareja del albañil y de la correctora de pruebas de la *Pravda*, quienes recitan indudablemente una comedia edificante preparada para el turista. Vallejo viajó a Rusia en 1928 con la secreta intención de buscar un trabajo, aunque fuera manual (nótese con qué diligencia, en su visita a la fábrica de caramelos, cap. II, pregunta por los derechos del trabajador extranjero), y halló que lo consideraban un turista burgués que en el mundo obrero debía pagar duro (hotel, taxi, intérprete, teatros, etc.) su diferencia de clase social.

6 La imagen implícita del *gulag*, que se haría explícita y se divulgaría a partir de Solzenicyn, surge asimismo del significativo diálogo con dos ferroviarios contrarios al régimen (cap. X), no obstante que Vallejo les reproche que no entienden el sentido de la revolución.

7 Cfr. *El arte y la revolución*, ed. cit., pp. 45-46; *Desde Europa*, cit., pp. 133-134, 253-255, 304-306, etc.

8 El trozo procede, con cortes importantes, de un artículo de 1929, “Las lecciones del marxismo”, que es una de las páginas más lúcidas escritas por Vallejo contra los “marxistas gramaticales” y el estancamiento estalinista (ver *Desde Europa*, cit., pp. 322-323).

9 Cfr. “Ejecutoria del arte socialista”, primero en la revista *Variedades*, 6-X-1928 (ahora está recogido en *Desde Europa*, pp. 308-310) y luego, con cambios, en *El arte y la revolución*, pp. 28-29.

10 Cfr. “¿Existe el arte socialista?”, *El arte y la revolución*, pp. 37-42. Vallejo le debe a Antenor Orrego muchos estímulos que le sirvieron para su poética de la autenticidad, como lo reconoce en el *cuaderno verde*: “Antenor Orrego define en el

prefacio de *Trilce* admirable y profundamente el arte socialista” (*El arte y la revolución*, p. 139).

11 Cfr. “Ejecutoria del arte bolchevique”, *El arte y la revolución*, pp. 26-27.

12 *El arte y la revolución*, pp. 159 ss.

13 Cfr. “Un reportaje en Rusia. VI: Vladimiro Maiakovsky”, publicado en la revista *Bolívar*, I-V-1930 (hoy puede leerse en *Desde Europa*, pp. 412-414). Esa crítica tan demoledora del poeta soviético no fue incluida prudencialmente en *Rusia en 1931*. Pasó, en cambio, a *El arte y la revolución* con el título “El caso Maiakovsky” (pp. 104-109) y con algunas atenuaciones que no modifican la substancia de la crítica.

14 “Poesía nueva”, *Favorables París Poema*, n. 1, julio de 1926 (ahora en *Desde Europa*, pp. 140-141). Luego pasó a *El arte y la revolución*, pp. 100-101.

15 Cfr. “La nueva poesía norteamericana”, *Desde Europa*, p. 373.

16 “Carta a Alcides Spelucín”, 28-XII-1929, *Epistolario general*, p. 211.

17 “Literatura a puerta cerrada”, publicado en la revista *Variedades*, 26-V-1928 (ahora en *Desde Europa*, pp. 283-284). Luego se incluyó, con notables variantes, en *El arte y la revolución*, pp. 84-85.

18 Ver, principalmente, “Autopsia del superrealismo”, *Desde Europa*, pp. 399-402, y *El arte y la revolución*, pp. 72-79; “Estética y maquinismo”, pp. 54-56.

19 Ver, principalmente, “La juventud de América en Europa”, *Desde Europa*, pp. 324-325; “La megalomanía de un continente”, *Ibid.*, pp. 327-328; “Carta a Pablo Abril de Vivero”, 27-IV-1930, *Epistolario general*, p. 223.

20 *El arte y la revolución*, p. 13 (nota).

21 Cfr. “Carta a José Varallanos”, 24-X-1928, *Epistolario general*, p. 186.

22 *Favorables París Poema*, n. 2, oct. de 1926. Luego en *El arte y la revolución*, p. 62.

23 “Regla gramatical”, *El arte y la revolución*, p. 64.

24 “La nueva poesía norteamericana” (*Desde Europa*, pp. 371-374). Luego parcialmente incluido en *El arte y la revolución*, pp. 69-71.

25 “Carta a Pablo Abril de Vivero”, 18-IV-1928, *Epistolario general*, p. 175.

JERARQUIA SOCIAL Y ECONOMICA EN *EL TUNGSTENO* DE CESAR VALLEJO

Lisiak-Land Díaz

Università Gabriele D'Annunzio, Pescara

Cuando se trata de realizar el análisis sociológico de la historia literaria, nos encontramos con la dificultad de movemos dentro de una abstracción filosófico-idealista o de una ecléctica positivista.

La interpretación de la génesis social de las obras literarias, durante la primera fase de su evolución, de 1900 a 1930, especialmente entre los historiadores rusos de la literatura, se basaba sobre todo en la teoría abstracta del espíritu de clase. Infatuados por esta teoría, junto con los críticos, daban una explicación de las características específicas de la obra de los diferentes autores con la propia psicología de clase, considerada portadora de los mecanismos económicos vigentes en el ambiente social al que tales escritores se sentían vinculados, por nacimiento o por educación. Todo esto dio como resultado un esquema estático, donde la obra aparecía aislada, con tendencias generales hacia el nacionalismo, y en un clima de lucha política e ideológica propio de la época.

Después de 1930, esta teoría es abandonada para dar espacio a otra que cultiva el exceso opuesto: ya no se explica todo con el espíritu de clase sino sólo con el espíritu nacionalista, con la importancia de las obras de grandes autores en el proceso de emancipación y de educación de las masas trabajadoras. Sin embargo, muchos de estos grandes escritores no poseían ni una opinión ni un ideal democrático; se decía que sus obras tenían un carácter educativo y útil para el pueblo, gracias a la profundidad de sus generalizaciones realistas, las que se efectuaban a pesar de las propias intenciones. El realismo se convierte así, en el concepto clave de investigación en materia de historia literaria, ampliándose siempre más y haciéndose también más hipertrófico su contenido. Y mientras la teoría abstracta de las clases había descompuesto el mecanismo literario en células estáticas, la teoría abstracta del espíritu nacional convierte en corriente una literatura con significado progresista, donde las características específicas de la obra de los diversos escritores promovían su individualidad.

La influencia de las clases sociales en la evolución de la literatura y el significado que asume para con el pueblo, son dos aspectos de su desarrollo nacional e histórico, con una fuerte vinculación entre uno y otro.¹

Fuera de la vida nacional no existen clases sociales, como no existen intereses e ideales de clase fuera de las perspectivas del devenir histórico de la sociedad nacional. Este devenir se manifiesta en etapas. El proceso del estadio anterior al sucesivo, está condicionado por los cambios que se verifican en la sociedad nacional. En cada situación de desarrollo histórico nacional, la vida intelectual es el resultado de la acción de fuerzas ideológicas determinadas, que representan un movimiento social y un específico modo de pensar.

César Vallejo (1892-1938)², poeta³, narrador y dramaturgo, una de las figuras preeminentes de la literatura peruana del siglo XX⁴, vive esta experiencia de subjetivación de la conciencia nacional. Ve y se desespera de la condición del hombre de su tierra, del indio, del mestizo, de los infortunios de su suerte y beneficio del poderoso, del rico y del instruido, también del mestizo sin escrúpulos. En su poesía vierte su dolor de abandonado, perdido, solo, desesperado y su melancolía triste y profunda, de padecimiento íntimo, lacerante, que encuentra confín sólo en la muerte. Usa la novela, para poder externar su deseo de lucha, de protesta, de esperanza y hace hablar a los personajes para volcar en ellos su rabia.

Ha influido su ideología marxista en la decisión de publicar *El tungsteno*⁵, pero ha guiado su creación, sobre todo el sentimiento de postración que le causa la situación social, política y económica del Perú⁶.

Está en efervescencia la difusión del comunismo y él se aferra a esta doctrina apasionadamente. No existen otras alternativas y lo dará a entender a través de su personaje, el herrero Servando Huanca, cuando dice: “—¡Ya verán ustedes! ¡Ya verán! Ahí tengo un periódico que me han enviado de Lima, escondido. Ahí dicen que Lenin va a ir a Rusia y va a levantar las masas contra ese Kerensky y lo va a botar y va a poner en el gobierno a los obreros y a los pobres. ¡Allí también dicen que lo mismo hay que hacer en todas partes: aquí en el Perú, en Chile, en el extranjero, en todos los países, para botar a los gringos y patrones, y ponernos nosotros, los obreros y los pobres, en el gobierno!” (T, 122)⁷. Incita a la rebelión, a la posesión del poder. Los países latinoamericanos aclaman una nueva forma de gobierno.

Pero Leónidas Benites, otro personaje, plantea el problema de la intelectualidad, de la necesidad de un poder cultural que sepa guiar las riendas de un país que debe ser reconquistado. Alude al capital, a la materia prima de la economía moderna y a su indispensable pertinencia en la administración social y política: “[...] Los indios y los peones no pueden ser gobierno. No saben ni leer. Son aún ignorantes. Además, hay dos cosas que no hay que olvidar: primero, que los obreros sin los intelectuales — abogados, médicos, ingenieros, sacerdotes, profesores — no pueden hacer nada, y no podrán, no podrán, ¡y no podrán nunca! Segundo, que los obreros así estuviesen preparados para

gobernar, tienen que ceder siempre los primeros puestos a los que ponen el capital, porque los obreros solo ponen su trabajo..." (T, 123), que se contrapone a la aseveración de las palabras de S. Huanca, corroborada por el apuntador de Quivilca. Existe una viva conciencia de ineptitud moral, de carencia de principios que se ve corroborada con el abuso y la malversación que cumple un sector privilegiado de la sociedad peruana: "—¡No, no, no! ¡Espéreme un instante! ¡Hágame el favor! Déjeme hablar. Vamos por orden: dice usted que los obreros no pueden hacer nada sin los abogados, profesores, médicos, sacerdotes, ingenieros. Bueno. Pero lo que pasa es que los curas, profesores, abogados y demás, son los primeros ladrones y explotadores del indio y del peón" (T, 123).

La reflexión de Benites da a entender que el tipo de educación impartida en las escuelas y universidades, había creado una tipología de gobernante y una discriminatoria clasificación socio-política, de la que es difícil rescatarse, por la difusión expresa de una tendencia clasista general como lo demuestran estas líneas:

Benites, en el fondo, tenía fe absoluta en la doctrina, según la cual, son los intelectuales los que deben dirigir y gobernar a los indios y a los obreros. Eso lo había aprendido en el colegio y en la Universidad y lo seguía leyendo en libros, revistas y periódicos, nacionales y extranjeros (T, 125).

La ideología de S. Huanca, despierta simpatía en el intelectual Benites, porque la conciencia del ex-empleado de la Mining Society recuerda experiencias del maltrato de obreros en una hacienda de azúcar de los valles de Lima⁸.

La postura revolucionaria de S. Huanca, la reacción de desengaño de Benites porque ha perdido el puesto de trabajo, y la venganza, ahogada en el despecho del apuntador, provocada por la muerte de Graciela, confluyen en la aprobación del proyecto revolucionario, al que se sugieren cómplices. Todo esto nos induce a pensar que son los sentimientos los que instigan a la revolución y no una verdadera conciencia de clase. Se confabula lo siguiente, siguiendo las últimas palabras de S. Huanca:

— Hay una sola manera de que ustedes, los intelectuales, hagan algo por los pobres peones, si es que quieren, en verdad, probamos que no son ya nuestros enemigos, sino nuestros compañeros. Lo único que pueden hacer ustedes por nosotros es hacer lo que nosotros digamos y oírnos y ponerse a nuestras órdenes y al servicio de nuestros intereses. Nada más. Hoy por hoy, ésta es la única manera cómo podemos entendernos. Más tarde, ya veremos. Allí trabajaremos, más tarde, juntos y en armonía, como verdaderos hermanos... [...] (T, 129)

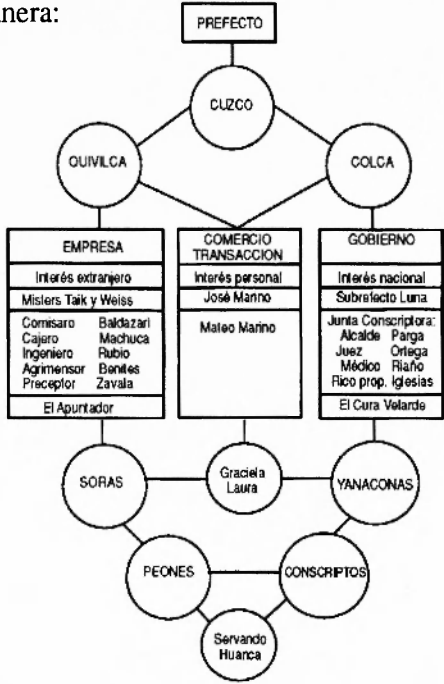
que es un himno de fraternidad, de confluencia de ideales a menoscabo de la jerarquización económica de clases.

Notamos que por el momento no hay otra alternativa también para Vallejo. La solución del problema socio-económico depende de la pérdida de prejuicios sociales y políticos. Se tiende a la unidad, a la liberación clasista y a la identidad de una conciencia nacional progresista.

El apuntador es un personaje marginal en el contexto, se lo nombra sólo como ex-amante de Graciela; sin embargo, es una figura clave en la conspiración que perpetra con S. Huanca y Benites, al final de la novela, porque desvirtualiza la actitud del héroe “patriótico:” [...] el apuntador [...] No podía dormir. Entre los pensamientos y las imágenes que guardaba de las admoniciones del herrero sobre “trabajo”, “salario”, “jornada”, “patrones”, “obreros”, “máquinas”, “explotación”, “industria”, “productos”, “reivindicaciones”, “conciencia de clase”, “revolución”, “justicia”, “Estados Unidos”, “política”, “pequeña burguesía”, “capital”, “Marx”, y otras, cruzaba esta noche por su mente el recuerdo de Graciela, la difunta” (T, 134).

Vallejo pertenecía a la casta de los intelectuales como Benites, pero su origen indio y mestizo lo ubica en la jerarquía de los desheredados, de aquellos que confrontada su identidad, constituyen el peruano moderno. Vallejo es, pues, Benites y S. Huanca al mismo tiempo, de allí, posiblemente, el deseo de reivindicación. El apuntador, en cambio, es la personificación del pueblo, con el anhelo de justicia que lo ahinca a la rebelión.

En la sociedad peruana, así como en gran parte de los países latinoamericanos, el capital extranjero rige el destino de la economía nacional, ridimensionando su propia autonomía. Y se establece una graduatoria, que Vallejo presenta de esta manera:



Por una parte están los que representan a la empresa norteamericana Mining Society en las minas de tungsteno de Quivilca en el departamento del Cuzco y son Mr. Taik y Mr. Weiss, gerente y subgerente, respectivamente, de esta sociedad, y ante los cuales el comportamiento de los demás es el siguiente: “[...] cuando Marino no podía obtener directamente de misters Taik y Weiss tales o cuales ventajas, facilidades o, en general, cualquier favor o granjería, Marino acudía a Baldazari y éste intervenía, con la influencia y ascendiente de su autoridad, obteniendo de los patrones todo cuanto quería José Marino” (T, 42).

A su vez, el predominio que el gerente ejerce sobre José Marino (comerciante de provincia), se plantea en este diálogo:

Mister Taik le había dicho secamente a José Marino:

— Usted me pone, antes de un mes, cien peones más en las minas...

— Haré, mister Taik, lo que yo pueda — respondió Marino.

— ¡Ah, no! No me diga usted eso. Usted tiene que hacerlo. Para los hombres de negocios, no hay nada imposible...

[...] Bueno. Bueno. Cien peones más dentro de un mes. Sin falta.

Y mister Taik salió solemnemente de su oficina. José Marino, caviloso y vencido, lo siguió a pocos pasos (T, 56).

En Quivilca, junto al *gerente* y al *subgerente* de la empresa, trabajan para la Mining Society los peruanos: el *cajero*, Javier Machuca, el *ingeniero* Baldomero Rubio; el *comisario* del asiento minero, Baldazari; el *agrimensor* Leónidas Benites, ayudante de Rubio y el *preceptor*, profesor Zavala. Todos ellos se reúnen regularmente para divertirse juntos, como corresponde al rango social que les “compete”, ignorar del mínimo sentido de responsabilidad civil: “En el bazar de José Marino solían reunirse después de las horas de trabajo, a charlar y a beber coñac — todos trajeados y forrados de gruesas telas y cueros contra el frío —, misters Taik y Weiss, el ingeniero Rubio, el cajero Machuca, el comisario Baldazari y el preceptor Zavala, que acababa de llegar a hacerse cargo de la escuela. A veces, acudía también Leónidas Benites, pero no bebía casi, y solía irse muy temprano. Allí se jugaba también a los dados, y, si era domingo, había borrachera, disparos de revólver y una crápula bestial” (T, 19). La conversación versaba sobre argumentos de interés político y económico, hasta degenerar en las minuciosidades de la vida privada y sus depravaciones: “Al principio de la tertulia, se hablaba de cosas de Colca y de Lima. Después, sobre la guerra europea. Luego se pasaba a tópicos relativos a la empresa y a la exportación de tungsteno, cuyas cotizaciones aumentaban diariamente. Por fin se departía sobre los chismes de las minas, las domésticas murmuraciones vinculadas a la vida privada” (T, 20).

La conducta sórdida y escandalosa, donde el instinto y la pasión humana no encuentran atenuantes, se manifiesta en la violencia sexual que se comete con Graciela, la india amante y servil de José Marino, hasta matarla:

Los primeros en gustar la preda fueron, naturalmente, los patrones *misters* Taik y Weiss. Los otros personajes entraron luego a escena, por orden de jerarquía social y económica: el comisario Baldazari, el cajero Machuca, el ingeniero Rubio y el profesor Zavala. José Marino, por modestia, galantería o refinamiento, fue el último (T, 50).

En esta casta de Quivilca, el agrimensor Benites, que había seguido estudios de ingeniería y el *apuntador*, de quien no se dice el nombre, son los únicos a no participar en la escena de violencia carnal.

Los *peones* forman la masa trabajadora de las minas, la versión deshumanizada de la sociedad, para quienes la lucha por la sobrevivencia y el deseo de progreso, van implícitos en el esfuerzo y el sacrificio: “Varias veces se suspendió el trabajo por falta de herramientas y no pocas por hambre e intemperie de la gente, sometida bruscamente a la acción de un clima glacial e implacable” (T, 11), son las víctimas de la explotación moral de parte de las autoridades: “Salfan de noche a recorrer los campamentos obreros y los trabajos en las minas, acompañados de un gendarme. A veces, Baldazari se quedaba a dormir, de madrugada, en alguna choza o vivienda de peones, con la mujer, la hermana o la madre de un jornalero” (T, 41).

Por otra parte, los miembros del gobierno en Colca, representan el poder militar y los ciudadanos ricos, el civil, con Luna como *subprefecto* y su *Junta Conscriptora* formada por el *alcalde* Parga, el *juez de primera instancia*, doctor Ortega, el *médico provincial*, doctor Riaño, y el vecino notable de Colca, Iglesias, el *más rico propietario de la provincia*.

El subprefecto Luna posee una ejecutoria administrativa larga y borrasca: “Capitán de gendarmes retirado, seductor y jugador, disponía de un ingenio para la intriga extraordinario. Nunca, desde hacía diez años, le faltó puesto público. Con todos los diputados, ministros, prefectos y senadores, estuvo siempre bien” (T, 78). Personifica a otra escoria de la sociedad, a aquella que se sustenta del servilismo manifiesto a los hombres del poder político, para obtener de ellos recomendaciones y empleo.

El médico Riaño es un joven de treinta años y “según se decía, de familia decente de Ica... [...] Se declaraba con frecuencia un idealista, un patriota ardiente, aunque, en el fondo, no podía esconder un arribismo exacerbado” (T, 77).

De Iglesias, las afirmaciones son las mismas que se atribuyen a otros tantos propietarios latifundistas de otras zonas del Perú:

[...] las cuatro quintas partes de las fincas urbanas de Coica, eran de su exclusiva pertenencia. Tenía, además, una rica hacienda de cereales y cría, “Tobal”, cuya extensión era tan grande, su población de siervos tan numerosa y sus ganados tan inmensos, que él mismo ignoraba lo que, a ciencia cierta, poseía (T, 77).

Representa la riqueza adquirida con la usura y el dolor causado a los pobres: “Sus robos fueron tan ignominiosos, que llegaron a ser temas de yaravíes, marineras y danzas populares” (T, 77).

El alcalde Parga hará esta declaración: “¡Yo soy todo de los yanquis! ¡Yo se lo debo todo! ¡La alcaldía! ¡Todo! ¡Son mis patrones! ¡Son los hombres de Colca!” (T, 112); que no hace otra cosa que exaltar la actitud interpelante de subyugación voluntaria e interesada.

El *cura* Velarde es otro personaje que forma parte de este grupo, con la actitud del laico insignado de poder, que corrobora su comportamiento inmoral con la ignominia de su conducta: “El cura se quitó la sotana y se hizo el protagonista de la fiesta. Bailaba y cantaba en medio de todos y a voz en cuello. Después propuso ir a casa de una familia de chicheras en la que el cura y el doctor Riaño tenían pretensiones escabrosas respecto de dos indias buenamozas” (T, 112),

El *secretario del subprefecto*, Boado, pertenece también a esta categoría, aunque en el grupo de los sometidos por deber y por ambición. Después de él la parte integrante de la masa militar: el *ordenanza* Anticon, el *sargento* y los *gendarmes*, que se encargan de procurar el grupo de los *conscriptos* o *enrolados* para el servicio militar obligatorio, reclutados en las zonas andinas y que viven completamente a oscuras de la existencia de un Poder Ejecutivo. Entre los gendarmes se da un tipo de sentimiento de clase, referida a la región de procedencia; existe rivalidad entre costeños y serranos: “La mayoría de los gendarmes eran costeños [...] Los de la costa del Perú sienten un desprecio tremendo e insultante por los de la sierra y la montaña, y éstos devuelven el desprecio con un odio subterráneo, exacerbado” (T, 92).

La parte que corresponde a la clase de los *comerciantes* y *transaccionistas*, la cumplen los hermanos José y Mateo Marino, que son originarios de Mollendo, donde se desempeñaban como cargadores de la estación de ferrocarril y desde hace doce años establecidos en la sierra. Habían empezado a trabajar en Colca, en una tienducha, situada en la calle del Comercio, donde ambos vivían y vendían unos cuantos artículos de primera necesidad. De ellos se interroga el autor sarcásticamente: “¿Cómo y cuándo pasaron de la conducta o contextura moral de proletarios, a la de comerciantes o burgueses? ¿Siguieron, acaso — una vez de propietarios de la tienda de Colca — siendo en los basamentos sociales de su espíritu, los antiguos obreros de Mollendo?” (T, 58), para dar luego respuesta, narrando la tragicómica escena del preparativo y el nerviosismo ansioso de la presentación a la “buena sociedad” de los hermanos. Se evidencia ese momento en estas trazas: “Los hermanos Marino saltaron de clase social una noche de junio de 1909. La metamorfosis fue patética” (T, 59). Era el cumpleaños del alcalde de Colca y los Marino fueron invitados, entre otros personajes, a comer con el alcalde; “Ni José ni Mateo querían ir al banquete, de vergüenza de sentirse en medio de aristócratas. Sus pulmones

proletarios no soportarían un aire semejante” (T, 59). Sin embargo, Mateo asiste y no obstante el dolor que le causan los zapatos, “Mateo se sintió elegante y aun estuvo a punto de sentirse ya burgués. [...] Mateo saludó con perfecta corrección: —¡Señora, tanto honor! [...] El puente de la historia, el arco entre clase y clase, había sido salvado” (T, 60). La trágica ironía de un cambio drástico de clase social, que no hace otra cosa que ridiculizar los connotados de autenticidad y orgullo.

Los hermanos Marino se habían convertido, en poco tiempo, sobre todo a causa del descubrimiento de las minas de Quivilca, en grandes hombres de finanza, cuyo nombre comenzaba a ser conocido en todo el centro del Perú, dirá el autor⁹. El solo movimiento de mercancías de sus bazares de Colca y Quivilca, representaba respetables capitales; además tienen la exclusiva de proporcionar a la empresa norteamericana¹⁰ toda la mano de obra necesaria para la explotación minera de Quivilca y del abastecimiento, venta de víveres y mercaderías a la población de la zona: “Marino Hermanos, de este modo, se constituyen en intermediarios, de un lado, como verdaderos patrones de los obreros, y, de otro lado, como agentes o instrumentos al servicio de la empresa norteamericana” (T, 54).

Graciela, La Rosada en Quivilca y Laura en Colca, son dos *indias* que brindan su cuerpo y su servilismo a los hermanos Marino. Son dos personajes que se encuentran ubicados en la escala social que vincula la clase india pobre a la del comerciante enriquecido con engaños, intrigas y adulaciones: “La Rosada era una de las queridas de Marino (José). Muchacha de dieciocho años, hermoso tipo de mujer serrana, ojos grandes y negros y empurpuradas mejillas candorosas, la trajo de Colca como querida un apuntador de minas” (T, 39) y que muere víctima de la lujuria de las otras esferas sociales.

Laura, en cambio, por haber vivido desde su niñez la vida de provincias, se ha afinado, y ha adquirido hábitos y preocupaciones de señorita aldeana; sabe leer y escribir y desempeña en la casa de los hermanos Marino el múltiple rol de cocinera, lavandera, ama de llaves, sirvienta de mano y “querida” de Mateo, “pero cuando José llegaba a Colca, Laura solía acostarse también con él” (T, 63).

Hay un sentimiento de clase tácito, innegable¹¹, que caracteriza a los indios soras y yanaconas, que constituyen el grupo social étnico, típico de la región, y que para la Mining Society es la mano de obra en las minas, para el gobierno constituye la reserva de conscriptos y enrolados, y manejados indiscriminadamente por José Marino son el trueque de sus transacciones.

Los *soras* son los indios que desde su condición, indigente o no, según lo que se pretenda remarcar, representan al hombre natural, puro, incontaminado, ignaro de la realidad que lo circunda: “Cuando se acaban los víveres y no venían otros de Colca, los soras cedían sus granos, sus ganados, artefactos y servicios personales, contentaban con vivir en armoniosa y desinteresada amistad con los mineros, a los que los soras miraban con cierta curiosidad infantil, agitarse día y noche, en un forcejeo sistemático de aparatos fantásticos y misteriosos”

(T, 11). No dan los soras un valor económico a las cosas, no conocen el valor del dinero:

El sora no se había dado cuenta de si esa operación de cambiar su terreno de ocas con una garrafa era justa o injusta. Sabía en sustancia que Marino quería su terreno y se lo cedió. La otra parte de la operación — el recibo de la garrafa — la imaginaba el sora como separada e independiente de la primera. Al sora le había gustado ese objeto y creía que Marino se lo había cedido, únicamente porque la garrafa le gustó a él, al sora (T, 16)

Principios y costumbres que nos ponen delante a un sistema de organización civil y moral que, respetando la ética del bien y de la caridad, no conlleva compromisos de dependencia.

Los *yanaconas* están representados por Isidoro Yépez de 18 años y Braulio Conchucos de unos 23, dos “enrolados” que por primera vez llegan a Colca:

Analfabetos y desconectados totalmente del fenómeno civil, económico y político de Co'ca, vivían, por así decirlo, fuera del Estado peruano y fuera de la vida nacional. Su sola relación con ésta y con aquél se reducía a unos cuantos servicios o trabajos forzados que los *yanaconas* prestaban de ordinario a entidades o personas invisibles para ellos (T, 80).

El estado de sumisión y desamparo del hombre del pueblo, de soledad y miseria¹² se hace plegaria cuando constata su propia impotencia: “El padre de Braulio Conchucos se acercó y besó la mano del subprefecto. Los otros dos indios — padre y tío de Isidoro Yépez — volvieron hacia éste y le pusieron su sombrero” (T, 80).

Son la parte de la sociedad maltratada y torturada, sin razón, por la culpa de una ignorancia que les ha permitido vivir en libertad, cuando no encarcelados por una justicia que no comprenden y les descubre atemorizados e indefensos. Son la mercancía del que ostenta poder y riqueza con oscuros manejos ilícitos:

Así quedó acordado entre José Marino y el subprefecto Luna. En la noche de ese mismo día, y previa una selección de los más humildes e ignorantes, fueron sacados, en la madrugada, veinte indios de la cárcel, de tres en tres. [...] Los indios iban acompañados de dos gendarmes, bala en boca y conducidos a las afueras de Colca, sobre el camino a Quivilca (T, 117).

Los veinte indios llevaban amarrados los brazos a la espalda y todos ligados entre sí por un sólido cable, formando una fila en cadena, de uno en fondo. Nadie les había dicho nada, ni adónde se les llevaba ni por cuánto tiempo, ni en qué condiciones: “Ellos obedecieron sin proferir palabra. Se miraban entre sí, sin comprender nada, y avanzaban a pie, lentamente, la cabeza baja y sumidos en un silencio trágico” (T, 118). Los siete guardias de los indios iban armados de revólveres, carabinas y abundante munición.

El poder central, jerárquico, que gobierna la ley del ignorante y permite la ignorancia de la ley¹³, no puede ejercer una patria potestad exenta de un sentimiento de culpa.

El *prefecto* del Cuzco, Ledesma, es en la novela la máxima autoridad de la zona, y por lo tanto, el responsable directo de la actitud de sus subditos, como se puede deducir de este telegrama: "Subprefecto. Colca. Requírole contingente sangre fin mes indefectiblemente. (Firmado) Prefecto Ledesma" (T, 78).

La jerarquía social y económica va sintetizada en lo que sigue, en la injusticia que se esconde disfrazada de sentido del deber: "Las autoridades y la pequeña burguesía hacían responsables de lo sucedido al bajo pueblo, es decir, a los indios. Una represión feroz e implacable se inició contra las clases populares" (T, 103). Se refiere aquí, a la protesta a voces de la población por la muerte de Braulio Conchucos, víctima del atropello físico y moral de sus torturadores¹⁴.

El final de la obra no es una apoteosis al sentimiento patriótico y altruista. El egoísmo de las vivencias y frustraciones personales se prediligen en la voluntad de lucha. No hay una emulación ideológica del sentimiento de clase, presente sólo en S. Huanca. Da la sensación que Vallejo hubiera querido concluir la apresuradamente; que era necesario dar las pautas revolucionarias sin perder tiempo, cuando la trama novelesca ofrecía aún tanta tensión que habría podido ser enriquecida de más elementos telúricos e ideológicos. No es un político experto y plantea sólo pruebas de asentamiento para el gobierno de una nación.

El mérito está, sin embargo, en la clara distinción del rol que cada personaje cumple en el contexto de la novela. No se mezclan las castas, aunque se acerquen, no se sobreponen los episodios, no se integran los elementos sociales periféricos, y el mensaje transmitido por axiomas cognoscitivos, traduce un lenguaje referencial culto en el relato, popular y vernáculo en los diálogos.

Tratando aquí, el tema del indio en la sociedad moderna, Vallejo ha dado inicio, lo planteamos, a la novela indigenista en el Perú, pues antes de él lo insinuaron la peruana Clorinda Matto de Turner con *Aves sin Nido* (1889) y el boliviano Alcides Arguedas con *Raza de bronce* (1919), pero con connotados y paradigmas diferentes. ¿Ha influido Vallejo en la obra de Ciro Alegría, *Los perros hambrientos* (1939), *El mundo es ancho y ajeno* (1941), su discípulo en la escuela elemental?

NOTAS

- 1 Véase, György Lukacs, *Sociología de la literatura*, Península, Madrid, 1966.
- 2 Véase André Coyné, *César Vallejo*, Ediciones Sea. Trujillo-Perú, 1989.
- 3 “Così, dagli inizi ancora legati al modernismo, e tuttavia già fortemente orientati verso una lettura selettiva di quel momento, si svolge l’episodio eroico di *Trilce* (1922), esempio unico, nella storia dell’avanguardia, di una ricerca sostanzialmente solitaria rivolta a esplorare le frontiere espressive del linguaggio”. Antonio Melis, “La poesía hispanoamericana dal modernismo a oggi”. en AA.VV., *La cultura del 900*, edición de Berardinelli y C. Di Girolamo, Mondadori Editore, Milán, 1981, p. 228.
Véase AA. VV.. *César Vallejo*, edición de Julio Ortega, Taurus, Madrid. 1981.
- 4 La Editorial Laia de Barcelona ha publicado las obras de Vallejo en la colección que sigue el siguiente plan: 1. *Los heraldos negros, Trilce*; 2. *Escalas melografiadas, Fabla salvaje, Hacia el reino de los Sciris, Cuentos cortos*; 3. *Poemas en prosa, Contra el secreto profesional*; 4. *El arte y la revolución*; 5. *Lock-out, Entre las dos orillas corre el río* 6. *El tungsteno, Paco Yunque*; 7. *Rusia en 1931, Rusia ante el 2º Plan quinquenal*; 8. *Poemas humanos, España, aparta de mí este cáliz* 9. *Colacho hermanos, La piedra cansada*. Junto a *Poemas en prosa*, escritos entre los años 1923-1924, ha publicado, por indicación expresa de Georgette Vallejo, viuda del escritor, los “Apuntes biográficos” redactados por ella, y en los que polemiza con las diversas interpretaciones sobre la vida y la obra del poeta.
- 5 “Es obvio que Vallejo no esperó escribir *El tungsteno* para adoptar dicha posición política, la que tenía adoptada desde 1929 y, en realidad, a raíz de su primer viaje a la URSS (octubre 28), pudiendo hasta deducir que es más bien y precisamente su nueva orientación ideológica que le hubiera llevado o decidido a escribirlo”. Georgette Vallejo. “Apuntes biográficos”, en César Vallejo, *Poemas en prosa, Contra el secreto profesional*, Editorial Laia, Barcelona. 1983, p. 125.
- 6 En marzo de 1931, tras haber sido expulsado de Francia por sus actividades políticas, y ya en Madrid, Vallejo publica *El tungsteno*, novela en la que revela las inalicables condiciones de existencia y la crueldad del trato que se inflige a las masas indígenas del Perú; “libro muy amargo, de trágicos mascarones, dominado por un compromiso apasionado, origen de un desequilibrio no siempre controlado, aunque eficaz en la denuncia de la situación de los trabajadores de las minas peruanas”, en Giuseppe Bellini, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Castalia, Madrid, 1985, p. 396.
Se ha insinuado que Vallejo haya escrito *El tungsteno*, basándose en los relatos hechos por su hermano Manuel, que trabajaba en un centro minero. Sin embargo, no creemos sea factible una afirmación semejante, porque la autenticidad de Vallejo va

reconocida y confirmada por la esposa, que ha declarado: "Transcribe lo que ha presenciado, oído, visto y padecido, en forma directa o como fuere", Georgette Vallejo, op. cit., p. 122.

7 César Vallejo, *El tungsteno*, Editorial Laia, Barcelona, 1981. Para las citas textuales de la obra utilizamos la letra T y el número de la página.

8 Posiblemente se refiera al recuerdo inolvidable que testimonia la viuda del escritor: "Vallejo, repito, no tenía apuntes 'escritos' ni en el folder *Código civil* ni en ninguna parte, pues de tenerlos, los hubiera aprovechado. Lo que Vallejo tenía en mente, sí, y ya desde 1913 seguramente, eran los 'recuerdos' que guardaba de la Hacienda 'Roma' que él además relataba frecuentemente y no sin obsesión, y ansiaba transcribirlos no sólo desde 1926/1927, sino desde tiempo antes", Georgette Vallejo, op. cit., p. 123.

9 Aquí no hay una correspondencia geográfica con la realidad peruana. Vallejo habla de Quivilca como un distrito del Cuzco, pero sabemos que el Cuzco está en el sur del Perú. Suponemos que Quivilca corresponda a Quiruvilca, ciudad andina del centro peruano.

10 Véase Rodolfo Stavenhagen, *Sociología y subdesarrollo*, Nuestro Tiempo, México, 1972.

11 Probablemente los países más blancos del continente americano sean Argentina y Uruguay, no obstante el gran porcentaje de mestizaje indio que puebla el interior. Sin embargo, nos es dado considerar que el vocablo "blanco", en América, encierra sobre todo un anhelo psicológico y un modo de vivir económico y social más que un efectivo lazo étnico de sangre. Igual ocurre con indios y cholos. Son razas sociales antes que razas singuineas. "El mayor volumen de población 'india' se halla en México, Centroamérica (excepto Costa Rica), Ecuador, Perú, Bolivia, Paraguay, Brasil y en Colombia. El mestizaje de indio y español predomina sobre otra mezcla en Indioamérica", en Luis Alberto Sánchez, *Historia General de América*, EMI S.A., Lima, 1987, p. 1017.

La población mestiza de blancos e indios ocupa, en su mayoría, los cuadros gubernativos. De ella han surgido casi todos los principales caudillos de América no sajona. Hasta fines del siglo pasado no se hablaba de clases sociales sino de ricos y pobres. El surgir de movimientos laicos y corrientes migratorias había dado paso a una clase hasta entonces desconocida: la clase media, con retraso de un siglo respecto a Francia. La luchas sociales tuvieron como primeros escenarios los puntos donde la industria había desarrollado el espíritu de clase. "América latina cuenta con un campesinado que todavía cobra su salario en especies (con la coca), reducido la verdadera situación de servidumbre feudal (el 'pongo' de Bolivia, Ecuador, Perú), mantenido en estado de analfabetismo y dentro de un régimen de vida muy bajo", en Luis Alberto Sánchez, op. cit., p. 1020.

Véase Jacques Lambert, *Amérique Latine: structures sociales et institutions politiques*, Presses universitaires de France, París, 1963.

- 12 Véase Theodor W. Adorno, *Crítica cultural y sociedad*, Ariel, Madrid, 1969.
- 13 Véase G. E. Rusconi, *Teoría crítica de la sociedad*, Martínez Roca, Barcelona, 1963.
- 14 Véase György Lukács, *Historia y conciencia de clase*, Grijalbo, México, 1969.

SEMINARIO VALLEJO

**Lucía Tono, Loló Reyero, Alberto Sacido Romero,
Sylvia R. Santaballa, Carrie C. Chorba**

Brown University

LA PLURALIDAD SEMANTICA EN “HOY ME GUSTA LA VIDA MUCHO MENOS”

Lucía Tono

1. Texto

Hoy me gusta la vida mucho menos,
pero siempre me gusta vivir: ya lo decía.
Casi toqué la parte de mí todo y me contuve
con un tiro en la lengua detrás de la palabra.

5 Hoy me palpo el mentón en retirada
y en estos momentáneos pantalones yo me digo:
¡Tanta vida y jamás!
¡tantos años y siempre mis semanas...!
Mis padres enterrados con su piedra
10 y su triste estirón que no ha acabado;
de cuerpo entero hermanos, mis hermanos,
y, en fin, mi ser parado y en chaleco.

Me gusta la vida enormemente
pero, desde luego,
15 con mi muerte querida y mi café
y viendo los castaños frondosos de París
y diciendo:
Es un ojo éste, aquél; una frente ésta, aquella... Y repitiendo:
¡Tanta vida y jamás me falla la tonada!
20 ¡Tantos años y siempre, siempre, siempre!

25 Dije chaleco, dije
 todo, parte, ansia, dije casi, por no llorar.
 Que es verdad que sufrí en aquel hospital que queda al lado
 y está bien y está mal haber mirado
 de abajo para arriba mi organismo.

 Me gustará vivir siempre, así fuese de barriga,
 porque, como iba diciendo y lo repito,
 ¡tanta vida y jamás! ¡Y tantos años,
 y siempre, mucho siempre, siempre, siempre!

2. Discusión

“Hoy me gusta la vida mucho menos” ha sido analizado de diversas maneras por la crítica. Mientras que Larrea esboza “la idea del ‘suicidio inconciente’ por motivos metafísicos”, Noel Salomon afirma que “el poeta ama la vida desesperadamente, y no la muerte”:¹

Abarcando a la vez los dos polos de la circunstancia humana — dialécticamente — Vallejo no puede pensar ni sentir la vida en su totalidad sin ese contrario que la rodea sitiándola por todas partes, pero es la Vida — atestiguada en lo que tiene de perecedero por la sensación que experimenta él de esta frente, de este ojo, de este vientre... destinados a la destrucción — a la que se apega en *Poemas Humanos* (Salomon 313).

Estos autores afirman tesis tan diversas y contradictorias porque buscan una síntesis de los posibles significados en una conciliadora unidad semántica basada en el tema de la poesía. El poema, más bien, enfatiza esa diversidad semántica. Debe ser estudiado como un sistema cuya materia prima es la palabra y cuyo manejo específico permite la plurisignificación. Mi análisis en este trabajo propenderá a reconocer el manejo de la forma y la estructura del poema y su relación con la creación de significado.

Aparte de la imposibilidad de reducirnos a un análisis temático impuesto por el mismo poema en su utilización de opuestos irreconciliables como “tanta vida y jamás” o “tantos años y siempre, siempre, siempre!” — que más que un significado concreto parecería a primera vista, transmitir una emoción; el poema, en una primera lectura llama la atención por su recurrente insistencia en el acto de su habla, en la enunciación. A nivel del campo léxico, resalta la predominancia de verbos que tienen relación con el acto de hablar, tal como la reiteración de los políptonos “ya lo decía” (2)², “yo me digo” (6), “diciendo” (17), “repitiendo” (18), “dije” (21,22), “como iba diciendo” (27) y “repito” (27). Observamos diversos tipos y tiempos verbales de un sujeto singular autoreflexionando en el acto de nombrar.³

El acto de nombrar, tradicionalmente implica una relación entre un sujeto y un objeto separados e independientes entre sí, en el cual el primero aprehende y define al segundo a través de la palabra. La palabra, instrumento fiel y neutro, pierde su transparencia: el sujeto, antaño comprendido por el concepto, utiliza el acto del habla como un mecanismo de aproximación a sí mismo, tendiéndose como objeto.⁴

El lenguaje como vehículo y herramienta de trabajo⁵ puede ser utilizado de diversos modos. Como aproximación al objeto de manera que partiendo de una parte se llegue al todo en un doble proceso: creando una imagen o un proceso lógico de inducción en el que de lo particular se eleva a lo general. Como una ruptura de la lógica, contraponiendo conceptos que por su esencia se excluyen y creando “fisuras semánticas”, con el objeto de suscitar nueva significación; y en fin, con la repetición de diversas unidades del habla. Tal la sinécdoque, el oxímoron y los paralelismos, recursos cuyo uso resalta en el poema.

La sinécdoque está presente a través de todo el poema y su mecanismo se autorevela en el tercer verso: “casi toqué la parte de mi todo”. El verbo “tocar” presupone dos tipos de movimiento de distinta naturaleza: aproximación corporal e intelectual. El primero se manifiesta en el acto de llegar con las manos a los objetos para percibirlos, y el segundo, de manera figurativa implica saber o conocer una cosa como experiencia. El pronombre posesivo “mi” le atribuye la característica de totalidad al sujeto. A través del lenguaje corporalizado el sujeto se reconoce como objeto y busca aproximarse a sí mismo.

La sinécdoque se materializa e indica, por un lado, la imposibilidad de lograr esa unión a través de la parte con el todo, de la palabra con el sujeto-objeto, señalada por la utilización del adverbio “casi”; y por otro lado, como explica Julio Ortega, una actitud de callar, de rehusar el nombre, que vemos en los versos 3 y 4: “me contuve/ con un tiro en la lengua detrás de la palabra” (Ortega 119).

El uso de los paralelismos subraya la idea del poema haciéndose en el proceso de su escritura, y marca los ejes alrededor de los cuales se estructura el mismo. La primera instancia paralelística empieza como una manifestación presente del gusto de la primera persona por la vida en comparación con otro tiempo frente al cual esta vida es carente o defectuosa (1). Esta instancia es seguida de una afirmación general que confirma su gusto por la vida en todo tiempo, indicado por el adverbio “siempre” (2). En el verso 13 y siguientes introduce una cláusula dependiente que califica la afirmación “me gusta la vida enormemente”; la vida para ser del agrado enorme del hablante debe estar acompañada de su muerte personal — en que el pronombre posesivo y el adjetivo que la siguen la cargan de emotividad y familiaridad —; lo mismo que el uso de elementos cotidianos y referentes concretos como el café y “los castaños frondosos de París”. Por último, en el verso 26 hay una afirmación del gusto de la vida a pesar de cualquier connotación negativa señalada por el “así fuese” que precede al “de barriga”. Esta última imagen cargada de

coloquialismo puede ser sujeta a múltiples interpretaciones, como sucede con la mayoría de las imágenes usadas por Vallejo, pero aquí evidentemente sugiere el predominio de una actitud física.

El segundo eje de paralelismos está presente en la reiteración y las variaciones alrededor del verso 7:

¡Tanta vida y jamás!
 ¡Tantos años y siempre mis semanas...! [...]
 ¡Tanta vida y jamás me falla la tonada!
 ¡Tantos años y siempre, siempre, siempre! [...]
 ¡Tanta vida y jamás! Y tantos años,
 y siempre, mucho siempre, siempre, siempre! (7-8, 19-20, 28-29)

Los seis versos citados son variaciones sobre una misma estructura: adverbio de cantidad (tanta/tantos) — nombre (vida/años) — conjunción (y) — adverbio de tiempo (jamás/siempre), cuyas modificaciones sostienen notables diferencias a nivel semántico. En los versos 7 y 8 la sinécdoque ha dado paso a la creación de significados por la puesta en conflicto de una palabra con la otra; la parte ya no es entendida como un medio de llegar al todo, sino que la parte y el todo se contrastan alrededor de los nombres “vida”, “años” y “semanas”. La vida es la totalidad del tiempo para el sujeto, pero en la medida en que es un fragmento de tiempo (porque implica un lapso entre nacer y morir) es concebida como parte; el adverbio de cantidad le da a la vida el sentido de “porción de una cosa indefinida”⁶ y el adverbio de tiempo resalta la negación de la vida. Vemos entonces la vida como totalidad para el hombre frente a su naturaleza intrínseca de finitud. En el verso 8 la vida es la totalidad frente a los años que a su vez son semanas. Se manifiesta en estos versos el movimiento de fragmentación del tiempo que a medida que se va haciendo más pequeño puede ser apropiado por el yo (lo cual se revela en el uso del pronombre posesivo “mi” que antecede a “semanas”). La posesión del tiempo por el sujeto al ser percibido como fragmento (semana) y modificado por el adverbio “siempre”, crea la sensación de impotencia del sujeto frente a su situación.

En los versos 19 y 20 la variación introducida por “la tonada”, crea nuevas posibilidades de significación a aplicar el concepto de tiempo imbuido en el uso de adverbios de esa naturaleza a la escritura. Este es un poema que autoreflexiona desde y sobre su proceso de creación enmarcado dentro de “un libro”, cuyas líneas de exploración coinciden en el propósito de “rehacer el discurso”: “el sujeto no se mira y se reinstaura a sí mismo en el lenguaje sino que todo lo contrario, el lenguaje va a desarticular al sujeto y situarlo en la absoluta intemperie” (Ortega 115-116). Por lo anterior no deja de estar cargado de ironía un verso que prevé “¡Tanta vida y jamás me falla la tonada!”.

En los versos 28 y 29 se repite el verso 7 y el poeta reelabora las constantes a que hemos hecho referencia. La frase del penúltimo verso comienza, a diferencia de los otros versos analizados, por la conjunción “Y” en mayúsculas

señalando que es una expresión que continúa una anterior y que curiosamente pone fin al poema. El último verso elabora el 20 al enfrentar inusitadamente un adverbio de cantidad con uno de temporalidad, abriendo el campo de significación a lecturas tan contradictorias como las que con antelación hemos citado.

La estructura básica y elemental de este paralelo y sus variaciones subrayan un doble moviento en el poema. Por una parte, un movimiento de extensión en que las palabras se repiten prolongándose en la página, aumentando la extensión de los versos, e indicando un movimiento de horizontalidad como el del “triste estirón” de los padres muertos en que el desplazamiento indica la continuidad en el tiempo. En contraste, la repetición del adverbio temporal “siempre” que afirma lo que es natural e indudable, en nuestro caso la continuación en todo tiempo, crea una temporalidad fragmentada marcada por un sentimiento de desesperación.⁷

El poema está enmarcado por el tiempo ya que comienza y termina con adverbios de esta clase: “Hoy” y “siempre”. El primero inaugura las dos primeras estrofas y el segundo se repite notablemente. En la acción realizada por el sujeto en su uso de los verbos, resalta la importancia del tiempo como elemento que enriquece nuestra lectura del texto. En pretérito aparecen expresadas acciones que encuentran en común la característica de referirse al acto de nombrar (“digo” en el verso 6 y “dije” en el 20 y 21), y es a través de este acto de nombrar que el sujeto continúa la acción prolongada en el pasado: “como iba diciendo y lo repito” (27), “ya lo decía” (2). En el presente encontramos las manifestaciones del sentimiento del yo singular frente a la vida mientras que los gerundios (“viendo”, “diciendo” y “repitiendo”) califican el tipo de vida de que gusta el “yo poético”, significando una acción que coincide en el presente con la del verbo que califica. El único tiempo verbal futuro que aparece en el poema es el que encabeza la estrofa final en la reafirmación “Me gustará vivir siempre así fuese de barriga”, aseveración que es seguida por una explicación que enfatiza el acto de nombrar (27). Encontramos entonces una concentración del tiempo en un presente cuya relación con el pretérito y el futuro está dado por la acción de nominar.

Al contrario de lo que afirma Jean Franco al considerar que el lenguaje en los versos 13 al 19 “es pasatiempo” y que “el poeta se ve obligado a repetir lo que ve delante de los ojos, convirtiendo el lenguaje en una mera constatación de superficies”⁸, considero que hay un intento de hacer coincidir el significante con el significado de una manera en que el lenguaje busca correspondencia con el cuerpo, porque “de lo que se trata es de rematerializar el lenguaje, de resustantivarlo, porque el nombre en el mundo natural ha perdido algo de mundo, y para rehacer el discurso poético es preciso recobrar la dimensión más material del lenguaje” (Ortega 120).

La concepción autoreflexiva del poema nos ha señalado múltiples significados que la imposición de una lectura única limitaría y, sugiere, además de lo expuesto en el curso de este trabajo, que el tiempo sólo puede ser percibido

por el hombre en términos que le son comunes a su paralela naturaleza fragmentada; esto es, como temporalidad fracturada. El oxímoron que encontramos en el paralelismo “siempre-jamás” señala la imposibilidad de lograr esa totalidad por parte del sujeto, y su consecución en la negación del “jamás” que implica la destrucción del sujeto. Pero esta fatalidad es matizada en el verso final con un destello positivo al sugerir una reafirmación del sujeto: “y siempre, mucho siempre, siempre, siempre!”. Por último, la utilización por parte de una primera persona del tono coloquial que presupone el diálogo con otro no recibe ninguna retribución. Subraya la imposibilidad de comunicación, salvo en la necesidad de ese nuevo acto de nombrar.

NOTAS

1 Noel Salomon, “Algunos aspectos de lo humano en Poemas humanos,” en *César Vallejo. El escritor y la crítica*, Julio Ortega, ed. (Madrid: Taurus, 1981): 289-334.

2 De aquí en adelante las citas del poema irán seguidas por el número de verso entre paréntesis. La edición utilizada es César Vallejo. *Obras poéticas*. Américo Ferrari, coord. (Madrid: Colección Archivos CSIC, 1988).

3 “Es evidente la conciencia que tiene el poema de su propio mecanismo de producción: frente al nombre, el texto mismo muestra las opciones de nombrar, de no nombrar, de nombrar el todo, la parte por el todo, etc. Es como si el proceso mismo de la nominación estuviese dramatizado.” Julio Ortega, *La teoría poética de César Vallejo* (Providence: Del Sol ed. 1986): 119.

4 Este movimiento es nombrado explícitamente por Vallejo en el poema “Considerando en frío imparcialmente...”, en el verso 18: “y, sujeto a tenderse como objeto.”

5 Ver Nadine Ly, “La poética de César Vallejo: arsenal del trabajo,” *Cuadernos Hispanoamericanos* 456-457:2 (junio-julio 1988): 905.

6 *Diccionario Enciclopédico Ilustrado* Tomo V (Madrid: Ramón Sopena, 1981): 4092.

7 Para una aproximación a la importancia del ritmo como “organizador del poema” y como posible “restitución de significado,” ver José Carlos Rovira, “Acerca del ritmo y la conciencia del verso en César Vallejo,” *Cuadernos Hispanoamericanos* 456-457 (2): 991-1003.

8 Jean Franco, “La temática: de los *Heraldos negros* a los *Poemas póstumos*,” en *César Vallejo. El escritor y la crítica*, Julio Ortega, ed. (Madrid: Taurus, 1981): 591-605.

CONSIDERANDO... “CONSIDERANDO EN FRÍO, IMPARCIALMENTE...”

Loló Reyero

1. Texto

5 Considerando en frío, imparcialmente,
 que el hombre es triste, tose y, sin embargo,
 se complace en su pecho colorado;
 que lo único que hace es componerse
 de días;
 que es lóbrego mamífero y se peina...

10 Considerando
 que el hombre procede suavemente del trabajo
 y repercute jefe, suena subordinado;
 que el diagrama del tiempo
 es constante diorama en sus medallas
 y, a medio abrir, sus ojos estudiaron,
 desde lejanos tiempos
 su fórmula famélica de masa...

15 Comprendiendo sin esfuerzo
 que el hombre se queda, a veces, pensando,
 como queriendo llorar,
 y sujeto a tenderse como objeto,
 se hace buen carpintero, suda, mata
20 y luego canta, almuerza, se abotona...

Considerando también
que el hombre es en verdad un animal
y, no obstante, al voltear, me da con su tristeza en la cabeza...

25 Examinando, en fin,
sus encontradas piezas, su retrete,
su desesperación, al terminar su día atroz, borrándolo...

Comprendiendo
que él sabe que le quiero,
que le odio con afecto y me es, en suma, indiferente...

30 Considerando sus documentos generales
y mirando con lentes aquel certificado
que prueba que nació muy pequeñito

 Le hago una seña,
viene,
35 y le doy un abrazo, emocionado,
¡Qué más da! Emocionado... Emocionado...

2. Discusión

“Examinando”: Subvertir los códigos.

Una primera lectura rápida del poema produce una interesante impresión: hay allí un lenguaje que es **jurídico** pero no lo es; su disposición recuerda la lógica de un silogismo, pero la lógica no es precisamente lo que provoca ni produce el poema; la expresión parece un ejercicio de **rétorica**, pero hay algo en ella que no permite clasificarla como tal; Yurkievich ha señalado esta tensión en varias composiciones del poemario:

La forma aseverativa por sí misma no ocasiona mengua poética; existen múltiples poemas que tienen exteriormente andamiaje de discurso expositivo — *Los nueve monstruos; Considerando en frío, imparcialmente...; Voy a hablar de la esperanza* son los ejemplos más cabales —; parecen vertebrados por una osatura conceptual, pero el encadenamiento intelectual nunca se condensa en juicios puros, nunca es axiomático; la concatenación está alterada por el lenguaje figurado, por las trasposiciones, por el tenor sentimental, por las múltiples incertidumbres que siembran equivocidad; la normalidad discursiva es superficial, paródica, irónica; esta contravenida, enrarecida, minada por otras instancias verbales en contrapunto que tornan el poema polifónico.¹

Zamora Vicente fue el primero en ver, en el texto, “una larga exposición de razones, que recuerda, con nitida inmediatez, el lenguaje impersonal de un documento judicial,”² idea que desarrollaría Higgins años después.³ Obviamente, el poema ofrece un formato de resonancias judiciales (**Considerando... Considerando... Comprendiendo... Considerando... Examinando... Comprendiendo... Considerando...**), una serie de *consideranda* que, como en el acta de un fiscal, van sumándose en un pretendido enjuiciamiento que busca, parecería, llegar a una sentencia. Pero no se trata de un “lenguaje impersonal”, y es en este aspecto — amén de los versos finales — donde el carácter judicial del poema comienza a ser subvertido desde la expresión poética, que juega, asumiéndola, con la judicial. Cada “estrofa” comienza como lo haría un documento oficial, pero el contenido de las mismas dista mucho de ser el esperado en tal tipo de código. La recodificación (que actúa como descodificación) se deja sentir en pequeños detalles. Así, los puntos suspensivos al final de cada segmento, práctica no aceptada en un documento legal (que exige precisión, concisión y exposición completa), marcan tanto el tiempo de reflexión como la apertura *ad infinitum* de los datos a tener en cuenta; cada estrofa comienza por un gerundio, con mayúscula, y termina con puntos suspensivos, a excepción de la última — la sentencia — que contrariamente a lo esperado rompe el esquema para, comenzando con minúscula, repetir los puntos suspensivos en el verso final: **Emocionado... Emocionado...** Por otra parte, el yo del “poeta-fiscal” interviene constantemente, destruyendo la “imparcialidad” u “objetividad” requeridas en un caso real” **me da con su tristeza en la cabeza..., él sabe que le quiero..., le odio con afecto y me es, en suma, indiferente....** El único diminutivo empleado en el poema (*pequeñita*, 32) antecede, inmediatamente, a la estrofa final, anunciando la resolución planteada en la misma. Los considerandos, parte expositiva del argumento, agrupan “pruebas” sin conexión lógica implícita ni relación textual explícita: mezcla de estados anímicos con actividades físicas de asco personal; de rasgos animales con características de sentimientos, emociones humanas; de espacios “reales” habitados por el hombre con espacios “anímicos” que en él habitan; de oficialidad documental y humanidad emotiva, etc.⁴ Todos estos semas intercalados en la disposición aparentemente judicial anuncian ya un final, una “sentencia” a deducir de los datos expuestos, que no podrá formularse como tal y que revertirá todos los considerandos codificados, razonados, para apoyar, indefectiblemente, la “subjetividad” entreverada:⁵

le hago una seña,
viene,
y le doy un abrazo, emocionado.
¡Qué más da! Emocionado... Emocionado...

La disposición del texto recuerda, asimismo, la de un típico silogismo: premisas seguidas de una conclusión. Pero si bien, una vez más, la forma no es

subvertida, sí lo es la lógica que se esperaría base de la misma: la conclusión ofrecida no se extrae de las premisas aducidas, sino que las invierte, anulándolas: “¡Qué más da!” supone, como la acción momentánea, instintiva, del poeta (“le hago una seña, viene, y le doy un abrazo”), dejar de lado lo lógico o deducible para abogar por el hombre, el tú y el yo, sin sistemas ni premisas de ningún orden. Se des-considera la razón en aras de la emoción.

De manera similar, la retórica aparentemente formal empleada en el texto, y marcada de forma especial por la inserción de los gerundios al principio de cada segmento, queda minada por la utilización de términos/expresiones coloquiales que salpican el poema. Tal rasgo se relaciona, claramente, con la preponderancia de la subjetividad, del instinto, que Julio Ortega destaca en el poemario:

... el coloquio no solamente restablece el diálogo sino que restablece la emotividad. Y la función quizá más importante de este coloquio sea ésta de registrar la subjetividad... cuando el lenguaje del cambio, ...(el) aparato barroco, no tiene resolución posible, sale a plantear una alternativa el coloquio a través de la pura exclamación, revés del balbuceo, decir de un todo ya indecible... Así, cuando no hay resolución, queda esta especie de efusión comunicativa a través de las exclamaciones que señalan los límites del mundo en el discurso.⁶

Se usa y abusa de un código establecido (judicial/lógico/retórico) para anularlo desde un código innovador y personal (poético), en un intento de recuperar al hombre a través de la subversión de la expresión, el lenguaje, que lo condena:

Hay un timbre humano, un latido vital y sincero, al cual debe propender el artista, a través de no importa que disciplinas, teoría o procesos creadores. Dése esa emoción seca, natural, pura; es decir, prepotente y eterna y no importan los menesteres de estilo, manera, procedimiento, etcétera. (C. Vallejo, “Contra el secreto profesional”).

Para llegar a lograr ese timbre, el poeta maneja y manipula la lengua de que se sirve, reutilizándola y revitalizándola, creando su propia gramática y trascendiendo con ella la comodidad/cotidianidad/impersonalidad de los códigos formulados y cerrados.⁷ La poesía rescata, así, al hombre de las sentencias de los códigos impuestos, lo libera, a través del lenguaje, de un lenguaje que no es suyo pero se le estipula como tal, en una vano intento por reducirlo a objeto susceptible de **consideranda** oficiales.

La actitud de Vallejo ante los códigos que en-cierran al hombre resuelve, poéticamente, la indignación que años después sentiría Roland Barthes ante un caso judicial de la corte francesa. Opinaba el crítico francés que la “literatura” del **establishment** burgués no habla el mismo lenguaje que el hombre, y por eso lo condena a través del aparato legal, que funciona como instrumento que ejerce y practica esa literatura:

The Law is always prepared to lend you a spare brain in order to condemn you without remorse... Like Gornelle, it depicts you as you should be, and not as you are.

...it judges man as a 'conscience' without being embarrassed by having previously described him as an object.

...To rob a man of his language in the very name of language: this is the first step in all legal murders.⁸

Vallejo parece, siendo consciente del proceso descrito por Barthes (pero sin explicitarlo), recuperar el lenguaje del hombre, su humanidad, para así anular, condenar, la lengua que pretendía destruirlo: desconstruir un modelo discursivo. La disposición aparentemente judicial del texto es "juzgada" desde las premisas que la legalidad/retórica/lógica podría pretender imponer. Se trata de un "juicio" de códigos en el que se hace uso del discurso a sentenciar para, desvalorizándolo desde el discurso subjetivo, condenarlo por su inherente inutilidad. Si la ley, el discurso oficial, juzga al hombre en vista a lo que "debería ser", Vallejo lo hace, incluyéndose en el proceso, por lo que es ("¡Qué más da!"). Es así que surge la emoción como expresión que recupera al hombre desde sí mismo y para sí mismo: el poeta abraza al hombre por lo que es (por lo que es el hombre y por lo que es Vallejo), descartando lo que debiera o quisiera ser, o lo que otros quisieran que fuera. El coloquio recupera al hombre de un lenguaje oficial que, creado por él mismo, había acabado por someterlo y deshumanizarlo: se libera al hombre del lenguaje-palabras a través del lenguaje-palabra.⁹

"Comprendiendo": Tiempo y temporalidad

La coordenada temporal del individuo está en la base de toda la obra poética vallejana. Su condición de mortal, pasajero, en cuanto ente independiente, subyace la quevedesca identificación vida-muerte que se observa en *Poemas humanos*. Esta temporalidad está asumida, salpicada, en el poema aquí comentado. Expresiones como **lo único que hace es componerse de días...**, **el diagrama del tiempo es constante diorama en sus medallas...**, alusiones a **lejanos tiempos o a su día atroz**, así lo indican: el tiempo constituye al hombre, lo burla y lo absorbe. En palabras de Higgins (quien parafrasea el texto poético), el hombre "lleva una vida rutinaria y vacía, existiendo de un día para otro; cada día no enriquece su vida sino que le envejece un poco más... De la misma manera que la imagen de un diorama se transforma según los cambios de luz, la marcha del tiempo sabotea todos los valores humanos dándoles otra perspectiva... El sufrimiento de su rutina diaria le aplasta y al final de cada día cae en el abatimiento." (Higgins 122-123).

Tal es el hombre considerado "en frío, imparcialmente" (que es la única parte — la exposición — que el crítico británico comenta). La relación, la comunidad o comunión (tan importantes en *Heraldos negros*, y fraguadas

poéticamente en *España, aparta de mí este cáliz*), sin embargo, desmentirán estas “reglas generales” salvando al individuo en la continuidad de la especie. La temporalidad abarca al individuo como tal (“un” hombre), pero el hombre-comunidad (“el” hombre, al que Vallejo abraza) la sobrepasa a través de la emoción.

El mismo texto del poema ofrece un ejemplo de la superación del tiempo mediante la puesta en acción de la emoción personal. Los gerundios de la exposición, que sugieren tiempo, duración, reflexión, quedarán anulados por el acto fraternal, momentáneo, que presentan los versos finales: el momento vence la duración, el instinto — activo — invalida el razonamiento, lo ignora. La historicidad — el presente, para Vallejo — es representada aquí por el momento final, el acto fraternal del abrazo instintivo, que reúne en uno al hombre (a través del tiempo y el espacio). Vallejo abraza a el hombre, no a un hombre. Este hombre incluye, obviamente, al propio Vallejo en la especie: el abrazo es tanto al otro como a sí mismo, o quizás a sí mismo a través del otro. El gesto corporal (*le doy un abrazo*) se corresponde poéticamente con el gesto oral que le sigue (*¡Qué más da!*); entre los dos, el punto de unión: **Emocionado**, que se repite tres veces en los dos últimos versos. La historia deja de ser conjunto de datos objetivos (sucesión de “pruebas”) para convertirse en expresión de subjetividad.¹⁰

Y la propia temporalidad vital del poeta revierte en una modificación del discurso. Las correcciones, a lápiz, sobre el texto mecanografiado, revelan un Vallejo que, ya escrito el poema, refuerza la emoción en denuedo del primitivo “razonamiento”. Vallejo asume su época y su momento, la incluye en su obra desde sí mismo aunque no explícitamente. Su poesía es “historia” en el sentido en que en ella se inserta y por ella es provocada. Pero su historicidad revela una nueva fuente de expresión, un nuevo “decir”, necesario para abarcarla.

“¡Qué más da!”: Recuperar (se en) el hombre

“Considerando en frío, imparcialmente... “cuestiona, sin explicitarlo, el poder del código oficial y de la temporalidad sobre el hombre y su texto, su discurso. Desde la poesía y la emoción se invalidan la codificación impositiva y la individualización marginadora, en un juego que burla los lenguajes de las mismas. Juego que, pretendiendo asumir las formas del discurso a cuestionar, les resta valor desde la forma misma y las anula apoyándose en la emoción como único “fiscal” posible: no hay nada que considerar, examinar o comprender. Desde los últimos versos del poema, se invierte el aparato formal que parecía haberlo provocado. Se salva el hombre, y con él Vallejo, desde la reflexión de éste sobre la racionalidad establecida y engañosa. Reflexión que, indirecta e irónicamente, destruye el poder de la razón “codificada” como motor explicativo y enjuiciador, en aras de una “razón” (que así podría, desde Vallejo, llamarse) emotiva, abierta: una “razón de la sinrazón propia de la modernidad, condensada en la exclamación del verso final: “¡Qué más da!”

NOTAS

1 Saul Yurkievich, "El salto por el ojo de la aguja. Conocimiento de y por la poesía", en *César Vallejo. El escritor y la crítica*, Julio Ortega, ed. (Madrid: Taurus, 1974): 442.

2 Alonso Zamora Vicente, "Considerando, comprendiendo" *Cultura universitaria* 60 (1957): 81.

3 James Higgins, *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo* (México: Siglo XXI, 1970).

4 Esta mezcla recuerda, salvando las distancias, la poética buscada por Vallejo y hecha plástica en el arte de Picasso: "Una nueva poética: transportar al poema la estética de Picasso. Es decir: no atender sino a las bellezas estrictamente poéticas, sin lógica, ni coherencia, ni razón. Como cuando Picasso pinta a un hombre y por razones de armonía de líneas o de colores, en vez de hacerle una nariz, hace en su lugar una caja o escalera o vaso o naranja." (C. Vallejo "Contra el secreto profesional").

5 Evidentemente, no comparto la opinión de James Higgins, *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo* (México: Siglo XXI, 1970): 121-122: "Quizá el mejor ejemplo del poder corrosivo de la razón es **Considerando en frío**... El poema da la impresión de un razonamiento frío y lógico: cada estrofa es introducida por un gerundio — "considerando" (cuatro veces), "comprendiendo" (dos veces), "examinando" — lo cual indica un examen objetivo de pruebas; en algunas estrofas estos gerundios son reforzados por palabras de apoyo — "en frío", "imparcialmente", "sin esfuerzo", "también", "en fin": cada estrofa tiene la forma de una enumeración reiterativa. El poeta, a la manera de un fiscal, analiza la condición del hombre y acumula pruebas de su insignificancia y de su miseria" (Higgins, 121-122).

Por otra parte, el análisis del crítico británico presenta una desconcertante característica: no comenta, en absoluto, los versos finales del poema, que claramente reconocen las insinuaciones "infiltradas" en la exposición, obligando al lector a una reconsideración de la misma; esto resulta todavía más extraño si se tiene en cuenta que se cita y parafrasea todo el texto, a excepción de esos últimos cuatro versos.

6 Julio Ortega, *La teoría poética de César Vallejo* (Providence: Del Sol Editores, 1986): 123.

7 "La gramática, como norma colectiva en poesía, carece de razón de ser. 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..." (César Vallejo, *El arte y la revolución*).

8 Roland Barthes, *Mythologies* (New York: The Noonday Press, 1972): 44-46.

9 Recojo, evidentemente, la dicotomía "palabras-palabra" del poema "Y si después de todo...", poema en que, a modo de estribillo, se insertan unos versos que guardan relación (en su insistencia repetitiva y en la inserción del coloquial y frontalmente opuesto al "conocimiento" abstracto "¡qué más da!") con el poema

“Considerando...”:

¡Más valdría, en verdad,
que se lo coman todo y acabemos!

¡Mas valdría, francamente, que se lo coman y qué más da...!

¡Más valdría, en verdad, que se lo coman todo, desde luego!

Poemas humanos parece, en este aspecto, “borrador” en el que se exploran poéticamente posibles respuestas que encontrarán su formulación certera en *España...* Es curioso constatar que muchas de las correcciones hechas a los textos mecanografiados de *Poemas humanos* — fechadas en 1937 — responden más a la confianza en la “palabra” de *España...* que a las vacilaciones y dudas en busca de la misma que se pueden observar en *Poemas humanos*.

10 Muchos de los poemas recogidos en *Poemas humanos* acaban en pura exclamación, en interjección que remite a una exaltación emotiva; esta emoción no hace sino traducir el absurdo de querer encerrar y explicar en palabras el puro sentir:

Entonces... ¡Claro!... Entonces... ¡ni palabra!

(“Y si después de tantas palabras...”, v. 27).

DINAMICA PARADOJICA EN “PARADO EN UNA PIEDRA...”

Alberto Sacido Romero

1. Texto

Parado en una piedra,
desocupado,
astroso, espeluznante,
a la orilla del Sena, va y viene.
5 Del río brota entonces la conciencia,
con peciolo y rasguños de árbol ávido:
del río sube y baja la ciudad, hecha de lobos abrazados.

El parado la ve yendo y viniendo,
monumental, llevando sus ayunos en la cabeza cóncava,
10 en el pecho sus piojos purísmos
y abajo
su pequeño sonido, el de su pelvis,
callado entre dos grandes decisiones,
y abajo,
15 más abajo,
un papelito, un clavo, una cerilla...

¡Este es, trabajadores, aquel
que en la labor sudaba para afuera,
que suda hoy para adentro su secreción de sangre rehusada!
20 Fundidor del cañón, que sabe cuantas zarpas son de acero,
tejedor que conoce los hilos positivos de sus venas,
albañil de pirámides,
constructor de descensos por columnas
serenas, por fracasos triunfales,
25 parado individual entre treinta millones de parados,

andante en multitud,
 ¡qué salto el retratado en su talón
 y qué humo el de su boca ayuna, y cómo
 su talle incide, canto a canto, en su herramienta atroz, parada,
 30 y qué idea de dolorosa válvula en su pómulos!

También parado el hierro frente al horno,
 paradas las semillas con sus sumisas síntesis al aire,
 parados los petróleos conexos,
 parado en sus auténticos apóstrofes la luz,
 35 parados de crecer los laureles,
 paradas en un pie las aguas móviles
 ¡qué salto el retratado en sus tendones!
 ¡qué transmisión entablan sus cien pasos!
 y hasta la tierra misma, parada de estupor ante este paro,
 40 ¡cómo chilla el motor en su tobillo!
 ¡cómo gruñe el reloj, paseándose impaciente a sus espaldas!
 ¡cómo oye deglutir a los patrones
 el trago que le falta, camaradas,
 y el pan que se equivoca de saliva,
 45 y, oyéndolo, sintiéndolo, en plural, humanamente,
 ¡cómo clava el relámpago
 su fuerza sin cabeza en su cabeza!
 y lo que hacen, abajo, entonces, ¡ay!
 ¡mas abajo, camaradas,
 50 el papelucho, el clavo, la cerilla,
 el pequeño sonido, el piojo padre!

2. Discusión:

*Lo que continúa en la casa es el órgano, el agente en gerundio y en círculo.
 Los pasos se han ido, los besos, los perdones, los crímenes. Lo que continúa
 en la casa es el pie, los labios, los ojos, el corazón. Las negaciones y las
 afirmaciones, el bien y el mal, se han dispersado. Lo que continúa en la casa
 es el sujeto del acto.*

César Vallejo, "No vive ya nadie..."

La continuidad del "agente en gerundio," del "sujeto del acto," y su capacidad para la acción son cuestionadas y puestas en conflicto en el poema "Parado en una piedra..." de *Poemas humanos*. El sujeto, inmerso en los procesos históricos de los años treinta, es enfrentado a una constante tensión dialéctica que problematiza su existencia: por una parte, la inmovilidad a la que se ve condenado por las condicionantes sociales; por otra, la potencial puesta en

movimiento, la vuelta al trabajo por medio de la solidaridad con los otros millones de parados. De esta contradicción esencial y permanente surge la tentación crítica de aventurar interpretaciones resolutorias, que defienden lecturas o bien optimistas y regenerativas, a través de la solidaridad marxista, o bien apocalípticas y existencialistas, ante la imposibilidad de una solución.¹

Sin embargo, la aparente suficiencia del lenguaje poético para resolver positiva o negativamente el conflicto que analiza no es tal. Desde los primeros cuatro versos (“Parado en una piedra,/ desocupado,/ astroso, espeluznante,/ a la orilla del Sena, va y viene.”) se presenta una paradójica contradicción (“parado/ va y viene”) que dominará el resto del poema.² El uso problematizador del discurso poético va a eliminar ese carácter abiertamente reivindicativo que el texto podría haber tenido si fuese un simple panfleto pro-revolucionario y produce una tupida red de interrelaciones contrastivas a todos los niveles, que evitan, de este modo, que la tensión dialéctica no ceda en ningún momento.

En el plano morfo-sintáctico, la forma verbal adjetiva “parado” genera una doble significación, “de pie” e “inmóvil,” que a su vez se corresponden con la doble y conflictiva función gramatical que “parado” tiene como verbo: el indicar una acción y, en papel de participio pasado, el representar la categoría propia de la voz pasiva. Otra posibilidad dentro de la categorización morfológica, como se verá más adelante, es su posible función nominal (“el parado” v. 8). En tal condición, el término verá transferidas del ámbito verbal las ya expuestas cualidades de estatismo y movimiento, siendo sustantivadas en una paradójica forma compuesta que representará una tensión permanente entre la moción y la inercia. Iniciando este proceso dialéctico, el participio “parado” del primer verso entra en conflicto con la expresión verbal en presente (“va y viene”) del verso cuarto. Sin embargo, esta primera acción denota asimismo indeterminación; “ir y venir” implica, a su vez, como el estar “parado”, una situación improductiva. En contraste, la verdadera acción surge “del río”. El parado, sujeto paciente, sufre la acción del río, de donde “brota la conciencia” y “sube y baja la ciudad”. El paralelismo entre “va y viene” y “sube y baja” sirve para intensificar la posición pasiva del “parado” y la “monumental” actividad de la ciudad, de la cual está evidentemente alienado el “desocupado” trabajador.

Este contraste tiene también, en la primera estrofa, su contrapartida en el plano fónico. En los primeros tres versos predominan las consonantes oclusivas [p, t, k, d,], sobre todo las sordas en sílaba acentuada. Esto produce un efecto sonoro de secuencias discontinuas y sincopadas que sirve para intensificar el tono de impotencia para la acción que tiene atrapado al parado. Los versos 5-8, por el contrario, son pródigos en consonantes con valores fonéticos indicativos de un proceso de ligazón y con un valor más próximo al de las vocales: líquidas [l], nasales [n, ñ], vibrantes [r], sibilantes [s];, fricativas [j]. Este valor procesal refuerza el matiz dinámico de la secuencia, en contraste con la inacción expresada en los versos iniciales.

Los primeros dos versos de la segunda estrofa (“El parado la ve yendo y viniendo,/ monumental, llevando sus ayunos en la cabeza cóncava”) transfieren

el “ir y venir” pasivo del “parado” a la ciudad. El cambio es significativo por la utilización, en este caso, del gerundio. Esta categoría verbal, como indica Vallejo en el epígrafe introductorio a este trabajo, es la encargada de expresar el proceso mismo de la acción. De esta forma, “yendo y viniendo” son, en primer lugar, la contrapartida funcional de los participios “parado” y “desocupado” de los primeros versos, y, en segundo lugar, la transformación en acción real del improductivo “va y viene” del verso cuarto. Aunque “el parado” sea el sujeto gramatical de la oración, el verdadero “sujeto del acto”, “el agente en gerundio” es la ciudad, y, por lo tanto, la conciencia de la situación desamparada de trabajador en paro, originada en el espacio conflictivo de la urbe y del cual se encuentra alienado. Y es la “conciencia” de lo que el río “sube y baja,” agente doble de la acción de “ir y venir”, la que cambia el enfoque hacia el sujeto mismo. La partícula verbal “llevando” puede funcionar como complemento y ampliación de la secuencia sintáctica de los dos gerundios que la anteceden, o puede también referirse, en aposición, al sujeto de la oración principal (“el parado”). Esta indeterminación y ambigüedad en el orden sintáctico tiene, de nuevo, el efecto de provocar la incertidumbre sobre una potencial acción efectiva por parte del parado.

En su doble función de efectivo sujeto paciente y potencial sujeto actuante, el obrero en paro parece cambiar su atención de lo que el río trae hacia su propia condición. Y digo “parece”, porque, una vez más, falta la referencia sintáctica precisa para dilucidar si es el desocupado el que vuelve la mirada hacia su persona, o si es la voz poética en tercera persona la que cambia el enfoque de su análisis de un plano general de la secuencia, a un dramático “close-up” sobre las míseras pertenencias de su referente: “su pijos purfísimos”, “su pequeño sonido”, “un papelito, un clavo, una cerilla...”

La tercera estrofa supone una abrupta modulación hacia lo que Julio Ortega llama el “espacio del coloquio.”³ Aquí la voz poética impone la subjetividad de su emoción sobre el objeto de su análisis, desposeyéndolo así de la posibilidad de una acción independiente. La persona pasada y presente del parado va a ser virtualmente diseccionada y hecha visible a los interlocutores del emisor poético (“trabajadores”, v. 17, “camaradas”, v. 43 y 49), en una lista acumulativa cuyas unidades segmentales van introducidas por un sustantivo con cualidad de verbo (“fundidor”, “tejedor”, “constructor”). Paralelamente a lo dicho a propósito de los participios pasados y gerundios, estas formas nominales retienen, en el plano morfosintáctico, el valor de la acción verbal. Asimismo, como en el caso de los participios, estos sustantivos encierran una doble valencia paradójica, debida, sobre todo, a su particular utilización en este preciso momento del poema, donde el tiempo verbal cambia del presente al imperfecto de indicativo, provocando la tensión contrastiva entre lo que normalmente era capaz de hacer y lo que ahora no puede llevar a cabo. Por una parte, estos sustantivos verbales marcan la dimensión activa de aquél al que nombran. Por otra, hacen referencia a un pasado dinámico que, en contraste con

la estática realidad vigente en el momento del análisis, produce la invalidez no explícita de estos términos en el presente. Es decir, que estarían marcados, implícitamente, con el prefijo elíptico “ex—”, raíz oculta de la dialéctica acción/inacción. “Fundidor, “tejedor” y “constructor”, en su privilegiada posición a principio de verso, van a entrar, asimismo, en abierto contraste con el sustantivo verbal “parado,” su contraparte gramatical, morfosintáctica y semántica.

Los versos 25-26, centro exacto de la composición, se presentan como el eje principal del proceso que venimos analizando, una especie de micro-poética germinal, a la que habrá que referirse para decidir si se resuelve o no la tensión aquí explicitada por primera vez en el nivel semántico. El sujeto “individual”, alienado, se integra en la “multitud”, y en este proceso de adhesión a una comunidad más amplia de “parados” se percibe un paradójico cambio que remite a la posible puesta en marcha del obrero. Del sustantivo “parado”, con su implícita connotación de inactividad, se pasa al participio presente “andante” con el que la voz poética interpreta un posible pero contradictorio paso hacia la actividad a través de la solidaridad.

La recientemente propuesta y conflictiva moción, centrada en el antitético binomio “parado/andante”, entra, en los versos 27-30, en su primera y paradójica disyuntiva. “¡Qué salto el retratado en su talón!” (v. 27) une la emotividad esperanzada de la exclamación, impuesta por la voz poética, con la situación real del referente. Por una parte, se ve un “salto”, un movimiento hacia la ruptura de la inactividad; por otra, se descubre que no es un salto efectivo, que se trata de un salto “retratado”, inmovilizado en un gesto virtual, como si fuese una imagen fotográfica. En un verso está resumida la tensión dialéctica central del poema. Existe la potencialidad del cambio, del movimiento, a través de un coloquio colectivo que despierte esa conciencia que había “brotado del río”, pero nunca va a cristalizar, en el poema, en una acción determinada y bien definida. Se deja en vilo la conclusión efectiva de este proceso, manteniendo una tensión tan moderna y disruptiva como la virtualidad expresada pero no concluída de una fotografía. Su “herramienta” seguirá “parada” (v. 29) y la metáfora “válvula en su pómulo” (v. 30) le producirá el dolor proveniente de la contención, que todavía impide la explosión del inmanente dinamismo.

Los primeros siete versos de la última estrofa refuerzan, en un paralelo identificativo con las cuatro líneas iniciales, y en contraste con la potencial actividad expuesta en la tercera estrofa, la inacción a la que se ve condenado el parado. La repetición anafórica del participio “parado” en la serie acumulativa funciona estructuralmente como un paralelo antitético del acopio de actividades pretéritas y potenciales actividades presentes expuestas en los versos 17-26. Este contraste es intensificado por la ausencia de verbos conjugados en los versos 31-37, lo cual provoca que la función verbal recaiga exclusivamente en los participios, con el ya mencionado efecto de pasividad que estas formas verbales adjetivas poseen.

En el plano léxico, mientras que en la primera mitad de la tercera estrofa

se pasa lista a instrumentos artificiales, producto del trabajo del hombre (“cañón”, “hilos”, “pirámides”, “columnas”), y se aplican metafóricamente a miembros del cuerpo (“los hilos positivos de sus venas”), los versos iniciales de la última estrofa acumulan referencias a elementos de la naturaleza (“hierro”, “semillas”, “petróleos”, “luz”, “laureles”, “agua”, “la tierra misma”), materias primas muchas de ellas que pierden asimismo su capacidad productiva, su función económica, ante la inmovilidad forzada del hombre.

Llegado este punto de tensión máxima, donde la acumulación analítico-descriptiva de la evidencia dramática del paro alcanza sus cotas más altas (“y hasta la tierra misma, parada de estupor ante este paro” v. 37), Vallejo recurre, como es frecuente en *Poemas humanos* y *España, aparte de mí este cáliz*, a la intensidad emotiva de la exclamación. Como bien señala Julio Ortega, “cuando el lenguaje del cambio, del oxímoron, la sinécdoque, la antítesis, todo este aparato barroco no tiene solución posible, sale a plantear una alternativa el coloquio a través de la pura exclamación.” (Ortega 123). En este caso, sin embargo, habría que especificar un poco más y decir que la exclamación, producto del coloquio con esos “camaradas” a los que la voz poética se dirige, tiene una función más compleja que la simple elipsis o la trascendencia al “balbuceo” que el profesor Ortega menciona en su análisis. La extensión de las exclamaciones en este poema, ya planteadas en la tercera estrofa, produce una intrincada red de interrelaciones estructurales a todos los niveles que apunta hacia una potencial capacidad de trascender a la tragedia a través del diálogo. Sin embargo, como ya se ha mencionado al principio del ensayo, el conflicto no acaba de resolverse, la tensión no es superada por el intento resolutivo de la indirecta llamada a la acción que estos últimos versos, y el poema entero, representan.

En consistencia absoluta con el resto del texto, cada gesto que implique acción en el obrero en paro es rápidamente confrontado a su carácter de sujeto paciente, aunque no completamente pasivo. En él hay la misma potencialidad de acción que la mostrada por una fotografía (“¡qué salto el retratado en sus tendones!” v. 38). La importancia paradójica de este verso ya ha sido comentada. Sólo queda resaltar la privilegiada posición introductoria que tiene en el último movimiento de esta letanía.⁴ Al igual que en la tercera estrofa, este verso marcará la pauta de las exclamaciones por venir, resumirá la paradoja del “parado/andante en multitud” expuesta en los versos 25 y 26.

La “transmisión [que] entablan sus cien pasos” y el “[motor que chilla] en su tobillo”, signos inequívocos de una acción por parte del parado, pueden muy bien tener su referente en ese “va y viene” improductivo del verso cuarto, aunque pueden también representar el movimiento potencialmente reconstituyente expuesto en el verso 26 (“andante en multitud”). Una vez más, la efectiva puesta en marcha del “motor” no es completamente descartada ni tampoco cristaliza convenientemente, debido a esta continua y paradójica doble referencialidad imperante desde un principio.

En los versos 41 y 42, de nuevo, el parado es un sujeto pasivo que sufre el peso del tiempo (“¡cómo gruñe el reloj, paseándose impaciente a sus espaldas!”) o percibe, a través del oído ahora,⁵ una de esas actividades provenientes de la ciudad: “cómo oye deglutir a los patrones / el trago que le falta, camaradas, / y el pan que se equivoca de saliva” (v. 42-44). Sin embargo, esta captación pasiva de los enervantes acontecimientos provenientes de la urbe a través del río⁶ va a tener su contrapartida en el verso 45: “y, oyéndolo, sintiéndolo, en plural, humanamente. “La utilización de “oyéndolo” y “sintiéndolo” remite a lo que el mismo Vallejo llama, como hemos visto, “agente en gerundio.” Por primera vez, y en contraste con lo expuesto sobre los versos 8-9, el referente de los gerundios queda claro: se trata de una acción del parado. Sin embargo, este dinamismo está percibiendo la naturaleza del conflicto que lo tiene atrapado, retornando a lo ya expuesto al respecto en los versos 8-9 y 25-26. La ambigüedad de que este “despertar de la conciencia” sea verdaderamente efectivo, de que tenga relevancia práctica en la capacidad de actuar del obrero queda, de nuevo y finalmente, en suspenso. La actividad anunciada en el verso 48 (“y lo que hacen, abajo, entonces, ¡ay!”) queda de algún modo neutralizada; en primer lugar, por la ambigua exclamación (“¡ay!”), que puede tener tanto un tono esperanzado como pesimista y dolorido, y, en segundo lugar, por la falta de cambio real en los simbólicos elementos enumerados en los dos versos finales, y retomados sin variaciones drásticas ni relevantes de la lista de los versos 10-16. El único elemento que sufre una ligera transformación, el “papelucho”, proveniente de la sustitución del diminutivo “-ito” por el despectivo “-ucho”, es el solo rasgo que permite adivinar la potencialidad, en el futuro, de un cambio efectivo, al indicar abiertamente, esta pequeña variación morfológica, un cierto sentido de indignación del parado ante la dramática evidencia de su situación en la rota cadena de producción.

Como se ha podido ver, la totalidad del texto, con su compleja y variada red intrarreferencial, apunta, por una parte, a la posibilidad de un cambio, eventualmente realizable en el momento en que el “sujeto del participio pasivo” (“parado”) se transforme en el “agente en gerundio” (“trabajando”), y, por otra, en contraposición antagónica, a la dramática y forzada incapacidad para la acción que tiene atrapado y alienado al ex-trabajador, sin que en ningún momento se llegue a resolver la conflictiva y paradójica tensión expuesta en los primeros versos:

Parado en una piedra,
desocupado,
astroso, espeluznante,
a la orilla del Sena, va y viene,
(Negritas añadidas)

NOTAS

1 Del grupo de críticos que han dado al poema una solución marxista y revolucionaria destacan:

Robert K. Britton, "The Political Dimension of César Vallejo's *Poemas humanos*," *Modern Language Review*, 70 (1975): 539-549. (Lo llama "a successful revolutionary poem").

James Higgins, *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo* (México: Siglo XXI, 1970). (Ve al final del poema una solidaridad de "él y millones de su camaradas" que "gritan su protesta").

Noel Salomon, "Algunos aspectos de lo 'humano' en *Poemas humanos*," en Julio Ortega, ed. *César Vallejo*, (Madrid: Taurus, 1981) 289-334. (Nota un "sentido acentuado de 'epopeya obrera'.")

Por otra parte, Jean Franco, "La temática: de *Los heraldos negros* a *Poemas póstumos*," en César Vallejo. *Obra poética*, Américo Ferrari, coord. (Madrid: Colección Archivos CSIC, 1988) 597-598, expone que "todo intento de «parar», de legar a la «línea mortal del equilibrio» [...] aquí deja a la humanidad en un callejón sin salida, al individuo aislado que [...] habita un escenario apocalíptico."

2 Una contradicción característica de la poesía vallejianca, como han visto ya varios críticos:

Américo Ferrari, "Poesía, teoría, ideología," en Julio Ortega, ed. *César Vallejo* (Madrid: Taurus, 1981) 391:

"Toda la poesía de César Vallejo, desde los primeros poemas de HN hasta los últimos de PH escritos a fines de 1937, da la impresión de ser un meditado, interminablemente prolongado treno de la dualidad; todo se opone a todo, cada determinación choca con la determinación opuesta, y el poeta no sale de la pesadilla de los contrarios."

Julio Ortega, *La teoría poética de César Vallejo* (Providence: Del Sol Editores, 1986) 87:

[*A propósito de Poemas Humanos*] "[...] ahora la poesía deberá correr todos los riesgos de su propio radicalismo. O sea, deberá desmontar el habla natural, proponer una figuración distinta, revisar las interacciones del nombre y el objeto; asumir su condición insuficiente, su texto haciéndose en las contradicciones de la modernidad."

Las referencias textuales de los poemas proceden de César Vallejo. *Obra poética*, Américo Ferrari, coord. (Madrid: Colección Archivos CSIC, 1988). e irán marcadas por el número de verso.

3 Ortega 116, 123.

4 Un tipo de dicción que a Julio Ortega le recuerda "el coloquio del púlpito" (Ortega 123).

5 De "ver", v. 8, pasa a "oír".

6 Concretización del "ir y venir" generalizador de los versos iniciales del poema y motor necesario para poner en marcha la "conciencia" del verso cinco. Para una interpretación marxista del conflicto "patrón-trabajador" aquí apuntado y sobre el despertar de la "conciencia de clase" ver los ya mencionados trabajos de Britton, Higgins y Salomon.

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.

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

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

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

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.

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

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

15 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 (Vallejo 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 forjar 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 primera 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 “ocazos de París”, que refiere tanto al espacio urbano como a un espacio cósmico. Con la enumeración de los nombres “noches, sol, días, luna, ocazos” 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 bizneta” 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 del mundo 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 carácter 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 aleje 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 “ocazos” (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 endecaslabos” (21-22). El “hendir la yerba”, una acción física y agrícola, evoca la acción de sembrar. Este “yo”, entonces, “siembra” endecaslabos 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”. Dentro 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 vallejana 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 varios 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, “tierra... luna”, 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 elige ir hacia la izquierda y nos anuncia que “atravieso el cementerio” (20). Es un cementerio indeterminado, 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 arbitrario, 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 el artículo 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 impossibilities: (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 vallejiiana. 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).

COLOQUIO Y SILENCIO EN “QUISIERA HOY SER FELIZ”

Carrie C. Chorba

1. Texto

Quisiera hoy ser feliz de buena gana,
ser feliz y portarme frondoso de preguntas,
abrir por temperamento de par en par mi cuarto, como loco,
y reclamar, en fin,
5 en mi confianza física acostado,
sólo por ver si quieren,
sólo por ver si quieren probar de mi espontánea posición,
reclamar, voy diciendo,
por qué me dan así tanto en el alma.

10 Pues quisiera en sustancia ser dichoso,
obrar sin bastón, laica humildad, ni burro negro.
Así las sensaciones de este mundo,
los cantos subjetivos,
el lápiz que perdí en mi cavidad
15 y mis amados órganos de llanto.

Hermano persuasible, camarada,
padre por la grandeza, hijo mortal,
amigo y contendor, inmenso documento de Darwin:
¿a qué hora, pues, vendrán con mi retrato?
20 ¿a los goces? ¿Acaso sobre goce amortajado?

¿Más temprano? ¿Quién sabe, a las porfías?

25 A las misericordias, camarada,
 hombre mío en rechazo y observación, vecino
 en cuyo cuello enorme sube y baja,
 al natural, sin hilo, mi esperanza.

2. Discusión

Lenguaje y forma orales señalan aquí la agonía del diálogo porque en el soliloquio el sujeto se interroga por su interlocutor. El hablante encarna así un sujeto contemporáneo que toma la palabra para vincularse con los otros pero reconoce el drama de la conexión verbal.

La primera palabra del discurso del hablante sugiere su deseo del diálogo ya en el tiempo del verbo que utiliza. “Quisiera” expresa duda e incertidumbre por ser un subjuntivo; y confronta la realidad presente por ser un imperfecto. Así el deseo de un cambio (“quisiera... de buena gana,” 1) denota una cierta falta de poder del hablante, que reaparece en el verso 19 cuando pregunta “¿a qué hora, pues, vendrán con mi retrato?” Su propia identidad, señalada por el retrato, está en cuestión y tiene que esperar por una fuerza externa que la revele. El hablante también quisiera portarse “frondoso de preguntas” (2) como el árbol en “El libro de la naturaleza,” que florece de sabiduría y majestad; y además actuar sin apoyos (bastón), sin vergüenza (laica humildad), y sin estigma (burro negro). Podría este “burro” también sugerir el temor de la muerte porque Vallejo sustituye la imagen del por “y no, en fin, morir.” La preponderancia de los infinitivos es una manera de materializar la perspectiva del hablante porque indican un futuro donde la satisfacción y la felicidad no son seguras ni garantizadas. Toda acción que le pueda llevar a la felicidad o a la auto-expresión se verbaliza en el infinitivo, una forma abstracta y poco concluyente. De esta manera niega todo tipo de resolución: lo que quiere *ser* (feliz, dichoso) los actos de auto-conversación (portarme frondoso de preguntas) y de auto-liberación (abrir... mi cuarto, obrar sin bastón...). Los verbos sutilmente crean tanto el tono agónico del discurso como el deseo interrogante de la existencia de su hablante.

Además de estas constricciones en su elocución, el ser impotente se encuentra en un estado de soledad y de orfandad. Está solo y busca el diálogo con el otro (“Quisiera... abrir por temperamento de par en par mi cuarto, como loco” (3)). El hablante, parece dudar de su propia voz frente a los otros y, “en mi confianza física acostado” (5) no puede vincularse con ellos. El tartamudeo de duda, “sólo por ver si quieren, sólo por ver si quieren probar de mi espontánea posición” (6-7) expresa también el aislamiento del ser moderno. El hablante espera que los otros exploren su “posición,” haciendo así una conexión

interpersonal. El huérfano urbano busca la unidad de la comunidad ideal y colectiva donde el uno es parte del todo.¹ Su soledad desemboca en el verso 15 cuando pierde sus “amados órganos de llanto.” Franco cree que, “al borde de la nada, encuentra su fraternidad perdida, fraternidad con el otro inconsciente.”² En “Quisiera hoy ser feliz,” el encuentro con ese otro parece ser más bien un acto de hablar. Empieza en la enumeración de los versos 16 a 19 que intenta dialogar con y acercarse a las diferentes imágenes del interlocutor: “Hermano persuasible, camarada,/ padre por la grandeza, hijo mortal,/ amigo y contendor, inmenso documento de Darwin.” Acá, “las enumeraciones van creando un ritmo de expectación,”³ que es parte del uso cuidadoso del coloquio que “no sólo restablece el diálogo sino que restablece la emotividad.”⁴ A través de las cuatro estrofas, el poema atraviesa el soliloquio, la enumeración, y las interregaciones, pero nunca llega a la unión del diálogo entre dos personas. El único hablante sigue siendo impotente y está solo en su monólogo.

En cuanto al lenguaje y la estructura del poema, hay dos sistemas que nos permiten entrar en el análisis: la oralidad y el silencio. Como hemos notado antes, “Quisiera hoy ser feliz” surge de un lenguaje y una forma orales. Ampliando su discurso poético con el coloquio, Vallejo crea un poema que parece ser una efusión personal del hablante. Cada estrofa es una implosión y se lee de un tirón por las muchas comas que hay. El estilo reflexivo contribuye al plano oral del poema que fácilmente se puede llamar una “alucinada conversación.”⁵ La situación del hablante se nota en el orden suelto de sus ideas y la serie de ideas incompletas. En el verso 4, el objeto de “reclamar” no sigue, y cuando el concepto resurge en el verso 8, queda incompleto aún. También en la enumeración de los versos 12 a 15 falta verbo, y preguntamos ¿Así qué? Nos deja esperando respuesta otra vez al final del poema cuando el hablante calla sin haber clarificado sus esperanzas. Los fragmentos de preguntas en los versos 19 a 21 se refieren implícitamente a lo que espera el sujeto y hay que adivinar lo que iba a decir mientras que cambia el sujeto y sigue otro hilo del pensamiento. El lenguaje del poema se muestra verdaderamente “desligado y fracturado.”⁶

Las características más notables del coloquio son las repeticiones y los gestos orales. La repetición aumenta el tono oral y construye un movimiento conversacional — o soliloquial — del discurso. El concepto de ser feliz crece en importancia cuando está en el primer verso y repetido en el segundo. La idea incompleta de reclamar coge más sentido de ser un deseo frustrado cuando aparece dos veces (4 y 8) y queda como un acto por hacer, un cumplimiento que el hablante no ha alcanzado. La repetición del fragmento “sólo por ver” en los versos 6 y 7 añade una duda pesimista a la forma de tartamudeo. Los versos paralelos de “Quisiera hoy ser feliz de buena gana,” (1) y “Pues quisiera en sustancia ser dichoso,” (10) demuestran el uso de dos maneras de decir la misma cosa y alcanzan el efecto que Vallejo quería — una habla expansiva o una expansión del lenguaje poético a través del coloquio. Unos rasgos más del coloquio son los gestos orales, como “en fin” (4), “voy diciendo” (8), “en

sustancia" (10), y "pues" (19); que son maneras de resumir o recordar el hablante (y al lector) donde estaba cuando perdió el hilo del pensamiento. Esas facetas de la oralidad no sólo dan un sentido auténtico y único al poema como soliloquio sino también inciden sobre el sujeto moderno y su estado de monólogo solitario en el mar urbano de gente.

Entre esas líneas coloquiales, hay también un plano de silencio que añade expresividad al lenguaje del poema porque llama la atención no sólo a lo que dice sino también a lo que no dice. Hay ideas incompletas, implicaciones y versos suprimidos que hacen del poema un texto de dos niveles. En cuanto a *Poemas Humanos*, Franco ha escrito que son, "poems about silence and the breakdown of language."⁷ Esa existencia simultánea del coloquio y el silencio es parte de la dualidad evidente en la obra de Vallejo.⁸ Es una dualidad fascinante porque señala que el hablante toma la palabra, pero no se expresa. Encontramos un silencio complejo en el hecho de que el tema verdadero del poema — "ser feliz" — está subvertido por las implicaciones de no ser feliz. Es un tema invertido porque el poema quiere hablar de lo no dicho. Es un poema que habla de la infelicidad pero en la negación de la felicidad. Las primeras tres estrofas utilizan verbos en el imperfecto del subjuntivo y en el infinitivo. Denotan un presente sin ser verbos en el presente. "Quisiera hoy ser feliz" implica una actualidad infeliz y todos los otros infinitivos (abrir, reclamar, obrar) son actos puros que quedan incompletos o proyectados. Entonces, el presente del hablante no es sino una implicación; una referencia a lo que no es. Su actualidad no está elaborada, o está elaborada en una manera indirecta a través de la falta y la ausencia de cumplimiento.

El examen de los versos suprimidos por la revisión de Vallejo es muy interesante y lleva la lectura del poema por un camino paralelo pero tangencial. El quitar palabras, aunque otras sean añadidas, es un acto de silenciar una voz o un discurso antes dicho. Las ideas incompletas (sean así por la fragmentación o por el retoque del autor) añaden al sentido del coloquio y también crean un silencio — el silencio que encuentra el lector cuando espera respuesta o terminación del concepto. Como hemos notado arriba, en el verso 11, Vallejo substituyó la imagen del burro negro por las palabras, "y no, en fin, morir." Muchas veces, la negrura simboliza la muerte, y como Vallejo hace frecuentemente en sus revisiones, elige expresar más profundamente con la metáfora que con la palabra misma. En el verso 8, hay un verso suprimido dos veces. Primero escribí, "[reclamar]... la espera de lo que nunca vendrá de los nuncas que caminan," y después, "la espera de," y al final no incluyó ninguno. Vallejo también silencia una frase sobre el sentido de aislamiento que iba a empezar la segunda estrofa: "Lo veo todo así sin adherencia ni trabazón." El verso 9, "por qué me dan así tanto en el alma," es ambigüo porque no explica quien está "dando" ni que está "dando". En las notas al texto de la obra poética editado por Américo Ferrari, viene a ser claro que es una referencia al poema "Piedra negra sobre una piedra blanca" en el cual dice que le pegaban y "le daban duro con un

palo y duro también con una soga.” (9 y 11-12) Y el poema termina en una manera muy vallejiana — en puntos suspensivos. Como siempre, hay más por decir, cosas que quedan inexpresadas. Aunque el poema termina, el monólogo continúa y el hablante nos deja en silencio. Estos ejemplos de la versión primitiva y lo inexpresado nos da unas indicaciones de lo que iba a decir o lo que quería expresar sin decir — ambas cosas siendo fuentes del silencio en este poema.

Jean Franco dice que muchas veces, “the poet represents himself as physically inhibited or deprived of the organs of speech.”⁹ En los versos 14 y 15 vemos esa representación: “el lápiz que perdí en mi cavidad/ y mis amados órganos de llanto.” La enumeración de los versos 12 a 15 es una de excusas o disculpas de no tener voz y no poder escribir. El hablante expresa su frustración frente a un discurso dentro del cual no puede expresarse completamente. Ha perdido sus órganos de llanto — es mudo y no tiene voz — pero tampoco tiene su lápiz y por eso, tampoco puede escribir sus pensamientos.

En conclusión, el poema “Quisiera hoy ser feliz” nos demuestra una visión incisiva del habla y del hablante modernos. El campo léxico del coloquio se revela a través de la inversión. Los tiempos verbales nos hacen deducir el malestar del hablante y su apelación al diálogo. La mezcla del coloquio y del silencio nos comunica el drama del intercambio verbal (del diálogo) y la soledad del sujeto, pero no las expresa. El silencio invierte el acto de decir y nos hace necesario extrapolar el presente significado. Por causa de esa distancia entre lenguaje y sujeto — o entre significante y significado — entendemos la infelicidad del hablante, pero no podemos explicarla del todo. Estas maneras indirectas de decir y entender forman parte del proyecto Vallejiano de rehacer el discurso poético. Dentro del coloquio incompleto (un ser buscando interlocutor para el diálogo) y el silencio, Vallejo no acerca al hablante moderno. Este ser se define a través de su lenguaje y se concretiza en los espacios silenciosos entre palabras dichas y escritas. Es un ser del soliloquio, un ser marginalizado — pero, sobre todo, una voz que sigue hablando desde su situación y ante el silencio.

NOTAS

1 Américo Ferrari, “Poesía, teoría, e ideología,” en *César Vallejo. El escritor y la crítica*, Julio Ortega, ed. (Madrid: Taurus, 1981): 392.

2 Jean Franco, “La temática: de *Los Heraldos Negros* a los *Poemas Póstumos*,” en *César Vallejo, Obra poética*, Américo Ferrari, ed. (España: Colección Archivos, 1988): 603.

3 Julio Ortega. *La Teoría poética de César Vallejo*, (Providence: Del Sol Editores, 1986): 122.

4 *Ibidem.*, 123.

- 5 *Ib idem.*, 123.
- 6 *Ib idem.*, 116.
- 7 Jean Franco, *Poetry and Silence: César Vallejo's Sermon Upon Death*, (Un trabajo dado en Canning House, 2 Belgrave Square, London, SW1X8PJ, 10 mayo, 1972): 6.
- 8 Américo Ferrari, "Poesía, teoría, ideología", 391.
- 9 Jean Franco, *Poetry and Silence*, 7.

NOTAS DE LA ACTUALIDAD

LAS DOS ORILLAS

Una intervención de Julio Ortega

La Universidad Complutense dedicó en sus cursos de verano, que dirige la poeta Fanny Rubio en El Escorial, una semana a la obra de Carlos Fuentes. Además de críticos y traductores, participaron en las sesiones un grupo notable de escritores latinoamericanos, entre ellos Luis Rafael Sánchez, Alfredo Bryce Echenique, Héctor Libertella y Angeles Mastretta; y, de España, Juan Goytisolo y Julián Ríos. En la semana siguiente un curso trató de las mejores novelas de la transición española, *Paisajes después de la batalla* de Goytisolo y *Larva* de Ríos, entre ellas; y otro curso se ocupó de la obra reciente de Goytisolo. Los diálogos entre Fuentes y Goytisolo le dieron a este verano madrileño el carácter de una reafirmación literaria y cultural de viva actualidad. Ambos representan la novela más innovativa en las dos orillas del idioma, y mar narrativo adentro. Para propiciar las coincidencias, Goytisolo habló de un relato inédito de Fuentes titulado "Las dos orillas," en el que se imagina una invasión maya de las costas españolas; y Julián Ríos leyó una celebratoria carta a Cristóbal Nonato, a punto de nacer este 1992 de todas las sumas. Las convergencias convocaron una declaración de principios, de recomienzos, cuando Fuentes presentó *El Ulises ilustrado* de Julián Ríos y Eduardo Arroyo, a nombre de una novela que a partir de Cervantes y Joyce no cesa de transformar los márgenes que cruza y entrecruza. Lo que sigue es una transcripción fragmentaria de esta toma novelesca de Madrid.

I

Julio Ortega: Introducción en El Escorial

Con la obra de Carlos Fuentes está ocurriendo hoy lo que ocurrió con la obra de Borges en los años 60: su difusión internacional la está convirtiendo en un modelo de la innovación literaria. A tal punto que, recobrada y leída como si fuese un presente privilegiado del cambio narrativo, sus exploraciones, imágenes y aperturas contaminan hoy tanto la teoría del relato postmoderno como su práctica más inclusiva. Desde la obra de Fuentes, además, empezamos a releer la tradición literaria en su mayor dirección renovadora: Cervantes, Sterne, Joyce; y en su mejor diferencia hispánica: el barroco especular, la representación puesta en crisis, las sumas de la crítica y la imaginación. Y como esta obra sigue explorando su propia capacidad de cambiar, resiste bien cualquier intento de codificarla y archivarla. Justamente, su poder de irradiación se basa en su capacidad de subvertir los códigos y en la calidad proteica de su fábula. Por eso, si Borges fue percibido como un europeo excéntrico, capaz de reescribir la tradición humanista central, Fuentes aparece como un latinoamericano que desde la periferia subvierte la tradición racionalista con la imaginación política de una cultura de la hibridación. Sus relatos restituyen un sujeto cultural capaz de nombrar su propia diferencia.

Desde sus comienzos, la narrativa de Carlos Fuentes ha sido una exploración de la posibilidad de lo nuevo. Cada libro es un proyecto que busca realizarse como la ocurrencia de lo nuevo, en su forma íntima y abierta, y es por lo mismo único e irrepetible. No hay dos libros iguales de un autor que rehúsa la norma de un estilo o el éxito de una tendencia. Esa diferenciación sugiere la inventiva radical de un relato del cambio, cuya textualidad se expande desde y sobre la ruptura anti-naturalista, sin desdeñar la lección balzaciana de lo específico cotidiano; hace suyo el campo formal exploratorio de la novela internacional, de su teoría y práctica; y asume una literatura antitraumática, la reafirmación cultural como identidad crítica y abundancia del sentido.

Al entrar en contacto con estas novelas reconocemos, de inmediato, su apasionada reescritura de la historia, su vivacidad reverberante, su energía fecunda; así como los dobles fondos de una fábula proteica que transforma a los sujetos del cuento, inquieta los argumentos, y hace zozobrar a la interpretación. La inteligencia del relato y la urgencia del diálogo son parte activa de una escritura que, por lo demás, es también elusiva, porque está hecha de espejismos de la identidad, simetrías del azar, y desbasamientos de lo real.

En estos libros habla un idioma del recomienzo: el mito de una desfundación de la historia en las promesas creadoras del ahora; esa temporalidad de lo inmediato es la materia dúctil que la escritura encarna. Carlos Fuentes ha ampliado nuestra geografía imaginaria y le ha dado validez universal a nuestra ciudadanía cultural.

II

Juan Goytisolo: Leyendo "Las dos orillas"

Quiero expresar mi satisfacción de volver a San Lorenzo de El Escorial después de más de treinta años de ausencia, en los que este lugar se ha cifrado, para mi, en dos textos literarios: el bellísimo poema de Luis Cernuda "Águila y rosa" y *Terra Nostra* de Carlos Fuentes. Me temo, o más bien confío, que mi intervención resulte bastante insólita. Les voy a hablar de un texto desconocido para ustedes. Se me ocurrió anoche que como pasa en las novelas bizantinas, el texto original se podría haber perdido en un naufragio, o en una maleta. Y de ese texto sólo quedaría este comentario. Cincuenta años después, los estudiosos ávidos de la obra de Fuentes se les ocurriría la idea de reconstruir, a partir de mi intervención, el texto original. Pero en una de esas maletas perdidas, que también abundan en las novelas del siglo XVI, alguien encuentra un manuscrito, "Las dos orillas," aunque sin firma del autor. En un congreso, aquí en El Escorial, los especialistas se reúnen, entonces, para decidir cuál es el texto auténtico, el reconstruido a partir de mis comentarios o este otro sin firma. Por ahora ustedes tienen la posibilidad de una aventura incitante: reconstruir el texto antes de leerlo.

En un notable artículo sobre las tan huecas como triunfalistas conmemoraciones del quinto centenario, el director del Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Reyes Mate, proponía una integración de la visión de los vencidos con la percepción global de los hechos por parte española, y esclarecer así una serie de elementos de ordinario ignorados u ocultos de nuestra pasada y presente identidad. En otras palabras, transformar el bullicio en un fructuoso ejercicio de memoria. "Las dos orillas," la reciente novela corta de Carlos Fuentes, responde de forma cabal a esta exigencia ética. Lo que el olvido y presentación unilateral de los acontecimientos lograron sepultar en la conciencia hispana en los siglos siguientes a la conquista, lo restituye a través de una percepción bifocal y la imaginación creadora. Ningún texto literario expresa mejor el espíritu que debería haber animado la conmemoración del 92 que esta ficción; a través de la pluma de un traductor, traidor, alcanza la realidad de la visión por medio de la mentira. El "veni vidi vici" de César se trueca aquí en un no menos sugerente y conciso "traduje traicioné inventé." Como en *Terra Nostra* la aventura creadora del novelista, su propósito de reescribir la verdad posible a partir del manejo libérrimo de sus componentes, se nutre de un conocimiento profundo de las fuentes históricas; en "Las dos orillas" el narrador que asume el poder de la palabra mezcla hábilmente la visión española, del azteca y del maya. El narrador, Jerónimo de Aguilar, ha interiorizado ambas visiones en su condición de español aindiano, no de indio hispanizado, precisión muy importante en la estrategia del relato. La deliberada ambigüedad del estatus del narrador

responde a la imprecisión inicial de sus proyectos a horcajadas de dos mundos y escalas de valores. La voz que nos habla viene de un muerto, el lugar de elocución es un sepulcro.

El cronista, desde su tumba, parece advertirnos: la cultura de un país no es sino la suma global de las influencias que ha recibido. Encasillada en sí misma desmedra como desmedró la española durante sus largas vacaciones históricas.

Carlos Fuentes: Género de géneros

Juan y yo coincidimos en la tradición inaugurada por Cervantes de abolir los géneros puros, de abolir las acotaciones fáciles, excluyentes y discriminatorias entre géneros diversos. Uno de los grandes descubrimientos de *El Quijote* es que pone a dialogar a todos los géneros del momento: la novela de caballería, la bucólica, la bizantina, invadiéndolos y contaminándolos a todos para que surga un nuevo género de géneros. Y por eso *El Quijote* es la novela fundadora. Yo creo que Goytisolo y yo hemos practicado mucho esa norma cervantesca, que se perdió en un afán de purificación que para mí es estéril, no conduce a ninguna parte. Otro maestro de esta novela fue Broch, quien integra todos los géneros de la modernidad, incluso de la información moderna, en una vasta modulación genérica. Lo mismo ocurre con el *Ulises* de Joyce, hecho por su capacidad de inclusividad y no por la exclusión.

Juan Goytisolo: La curiosidad europea

Es un hecho muy claro que la imaginación española con respecto al Nuevo Mundo y, en general, con respecto al mundo se agotó muy pronto. Hay los extraordinarios relatos de los cronistas de Indias, pero a partir de finales del XVI nos encontramos con una pérdida del interés español por la totalidad del mundo, por Europa, el mundo islámico y el latinoamericano. Yo escribí hace unos meses, y causó un gran escándalo, a propósito de lo que ya decía Américo Castro en 1965 de que seguimos siendo desdichadamente una colonia cultural del extranjero, que no podemos conocer la historia de España sin acudir a lo escrito por ingleses, italianos, norteamericanos, etc; y que la contribución española al conocimiento de su propia cultura, y de su ámbito cultural, como es Iberoamérica, resulta prácticamente nula. Esto demuestra que pese a nuestro europeísmo de fachada a ultranza, que hay ahora; esta tentativa de parecemos a los suecos, a los finlandeses, cuanto más al norte mejor, no se corresponde con la realidad práctica. Porque lo que ha distinguido siempre a la cultura europea,

y es su rasgo mejor, ha sido su curiosidad por las otras culturas. Curiosidad a veces aviesa o puesta al servicio de mercados o de conquista política, pero en muchos casos desinteresada. Lo he visto en todos los territorios donde viajó, ya sea en Irán, Yemen o Turquía, compruebo la bibliografía sobre estos países, en alemán, inglés, italiano, pero la contribución española no existe. Siendo así que España por su posición y por su pasado debería estar más próxima a esta área. Tenemos excepciones, quiero citar a Valle Inclán, el único narrador español de antes del medio siglo que podemos considerar contemporáneo nuestro; no fue por casualidad que se interesara por el ámbito de la otra orilla. Desdichadamente en España hay esta falta de curiosidad que es más bien un pecado. Si yo fuese francés, alemán o inglés, a nadie se le ocurriría preguntarme “¿a qué viene ese interés suyo por el mundo árabe?” Cuando esto es el resultado de mi experiencia europea, es viviendo fuera de España que me he interesado por otras culturas. Debo decir que a mí me ha interesado más el linaje anterior que lo que ha dejado España. Nuestro pasado, más que lo que hemos proyectado; pero de todas formas es también una contribución con los escritores de la otra orilla para conocer mejor el pasado español. Y los poquísimos libros escritos por españoles sobre Iberoamérica o el mundo árabe, se deben a españoles que han vivido fuera o son anómalos. “El viaje a Turquía” se debe a un protestante. Y el único español que escribió sensatamente sobre la independencia Iberoamericana fue Blanco White, que vivió en Inglaterra y escribió buena parte de su obra en inglés. Sus ensayos debieron publicarse con motivo del quinto centenario, pero pese a mis recomendaciones no ha sido posible reeditarlos. De modo que las cosas cambian pero en otros aspectos siguen idénticas; y en el ámbito cultural España sigue siendo lo que he llamado, irónicamente, “el bolero de Ravel.”

Carlos Fuentes: Los orígenes mutuos

Las ignorancias son también mutuas. Como discutíamos aquí, la historia de México siempre se cuenta a partir de los orígenes olmecas, zapotecas, pero nunca a partir de un origen español. España irrumpe en el siglo XVI pero no conocemos la historia, que también es nuestra, que incluye Alfonso El Sabio, *El Collar de la Paloma*, Averroes, Fernando de Rojas, y mil cosas que son también parte nuestra; de la misma manera que los mayas y los toltecas deberían ser parte de la historia que se cuenta en España. De manera que hay un déficit mutuo en las dos orillas.

III

Carlos Fuentes: Después del “boom”

Pasa con el “boom” lo que con la modernidad: nos preguntamos cuándo comenzó la modernidad como nos preguntamos cuándo empezó el boom. La toma de Constantinopla por los turcos fue el premio Biblioteca Breve de Mario Vargas Llosa, la invención de la imprenta fue el premio Formentor para Borges, el descubrimiento de América fue la publicación de *Cien años de soledad*. Yo siempre he respondido a la pregunta sobre cuándo empezó el mundo moderno con una respuesta literaria: empezó el día que Don Quijote salió de su aldea a enfrentarse al mundo y a darse cuenta de que el mundo no correspondía a los libros. Lo mismo pasa con el fenómeno del “boom” porque cada uno tiene su versión. La mía, que comparto con José Donoso, es que todo empezó en la Escuela de Verano de la Universidad de Concepción, en Chile, en 1962. Gonzalo Rojas, el gran poeta chileno, nos reunió a varios escritores y críticos; allí estaban Pablo Neruda y Alejo Carpentier. Yo acababa de leer *Coronación* y le pregunté a Pepe Donoso si la publicaría en el extranjero o si se traduciría, y él me respondió que una novela chilena jamás es traducida. Me tomé la libertad de llevarla a mi agente en Nueva York, y a los seis meses fue traducida; llamé a Pepe a Chile y le conté la noticia, pero hubo un largo silencio. Su esposa tomó el teléfono y me dijo qué le has dicho a mi marido porque se ha desmayado.

Otros opinan que el “boom” dió lugar más que a un viraje a un miraje, a un espejismo. Pero no se puede olvidar que estas novelas son producto de una tradición narrativa latinoamericana, que va de Borges a Carpentier; y también de la creación de un lenguaje por los poetas latinoamericanos, sin lo cual yo no concibo haber podido escribir mis novelas. Hubo, en efecto, un viraje, pero a partir del viraje y en combate con el espejismo se escribieron obras, se logró una ampliación de un público latinoamericano, se alcanzó una audiencia internacional, y se continuó una tradición enriqueciéndola y legándola a los nuevos escritores. Se contribuyó también a la ruptura de géneros estrechos, casi carcelarios, y se alcanzó una extraordinaria libertad de expresión individual, una diversificación de la expresión novelística.

Pero esa libertad y esa diversidad siento que están hoy en peligro. Es una de las grandes paradojas del mundo moderno que mientras se multiplican los medios de información menos sabemos. Hay una incomunicación entre nuestros países que contrasta con lo que se había logrado, y cada vez nos desconocemos más. Y luego está la crisis económica, el descenso del poder adquisitivo, sobre todo de los mejores lectores, que son los jóvenes, en un continente donde la mitad de la población es joven. Muchos jóvenes habían afirmado su identidad leyendo a Borges, a Neruda, a Vallejo; pero ahora tantos muchachos en la ciudad de México en lugar de estar estudiando tienen que tragar llamas o vestirse de payasos. Y al ver a uno de ellos en un cruce de calles, me digo, éste es un lector perdido de Juan Rulfo. Estamos ante esa disyuntiva.

Alfredo Bryce Echenique: Turno sentimental

Tengo un destrozado ejemplar de *La muerte de Artemio Cruz* y anoche, haciendo memoria, recordaba que cuando debuté como profesor en Francia lo hice con este libro de Carlos Fuentes. Y me hice un homenaje a mí mismo cuando me retiré de la enseñanza en Montpellier, en 1984, explicando el mismo libro a los estudiantes. Y consideré que había sido un profesor extraordinario. Había logrado explicarles a lo largo de veinte años a mis alumnos algo que no necesitaba explicación ninguna. A mí me enseñó a escribir, como las grandes influencias, no a copiar, sino que me reveló lo que yo tenía dentro de mí. Cuando llegué a Francia para ser escritor, totalmente afrancesado por mis lecturas de Moliere y Racine, con un francés del siglo XVI, las novelas de Carlos Fuentes me desafrancesaron y me latinoamericanizaron.

Después del “boom”, lo que Donoso llamó el “boom junior,” escritores como Luis Rafael Sánchez, Manuel Puig, José Emilio Pacheco, Antonio Skármeta, y más recientemente Gonzalo Celorio y Dante Medina, se han interesado más por el mundo de lo sentimental. La canción popular en las novelas de Luis Rafael Sánchez simboliza, por una parte, el deseo de superar la ironía y de lograr una comunicación inmediata con el lector mediante un sistema de referencias comunes; pero además estas canciones se convierten en una suerte de gafa para la educación sentimental de los personajes y del lector. Me parece significativo el contendio de esa educación sentimental que ofrecen todos estos escritores, a los que me siento vecino. Contra la tradición machista estos textos valorizan positivamente la expresión de los sentimientos por parte de los hombres, y sobre todo analizan una masculinidad que se afirma en el respeto, la ternura, y la mutua comprensión entre la noche y la mujer. Si bien muchas canciones populares latinoamericanas son machistas, no pocas son andróginas, es decir, pueden ser cantadas tanto por hombres como por mujeres; la novelística del post-boom comparte esa fecunda androginia. Y al arriesgarse al sentimentalismo explora áreas inéditas de la experiencia latinoamericana, tratando de ampliar el registro de lo que nuestra narrativa puede decirnos acerca de nosotros mismos.

Héctor Libertella: Libro de libros

Pienso que muchos de los escritores posteriores al “boom” estuvieron escribiendo todos estos años un libro al cuadrado; es decir, tachando, cruzando y rayando libros que ellos y otros leyeron, escribieron y publicaron en los años 70 y 80; y que en ese desplazamiento de trabajo hubo algo que inevitablemente fue cambiando de lugar y de edad. Como si se tratara de acompañar vida con obra. Es el lento proceso que podríamos llamar el arte de envejecer textos, que

no es sin duda hacerlos pasar de moda sino de mejorarlos, de madurarlos. O bien todo fue una especie de monomanía donde la circunstancia, la realidad, todo este paisaje previo, quedó apenas como un manuscrito, y entonces el libro que vino se hizo una segunda naturaleza; en ese sentido es que hablo crasamente de una lectura al cuadrado. También podríamos pensar que la novela de América es una novela que no discontinúa la tradición de lectura, sino que también es una novela de apetitos tan amplios que toma elementos de toda la tradición; aunque por ello mismo haya anidado, aprehendido, y luego expulsado su propia crisis. Ya lo sabemos hasta el hartazgo con toda la discusión sobre la crisis de la modernidad.

Una ficción en la ficción, algo que se sigue escribiendo pero que pone la palabra Latinoamérica por un rato entre paréntesis. Un poco en ese sentido algunos amigos míos están tratando de escribir el libro de los libros. Sería como una antología armada primero, después reescrita sobre pedazos, sonidos, trinos de varias obras salidas no de las lecturas de una tradición sino de una tradición de lectura, que no es la misma en cada región. En Argentina, por ejemplo, muchos lo hacen en el interior de esa moral casi familiar que aconsejaba Macedonio Fernández; la lectura de trabajo deberá ser más como un lento venir viniendo que como una llegada. Como si la novela futura fuera una especie de lenta procesión holográfica; o como si las obras completas de cualquier escritor actual estuvieran condenadas a ser un collar colgado del cuello del fantasma de la literatura, el que transmigra; o por último, como si la posibilidad de escribir un libro nuevo sólo se produjera, en ese momento de terror cuando se resucita el cadáver del lector que cada uno es. Un amigo, por ejemplo, me decía que sólo podía sentarse a escribir cuando empezaba a leer con ganas a Manuel Puig. El “boom” o nueva novela en los años 60, ¿no habrá sido acaso el caso solo de una sola épica en un solo mercado? Pero el paso siguiente al neo-barroco o al texto difícil en los años 80 dejaría en nosotros la sensación de que ocurrió el paso de una costumbre de lectura a otra, y también el paso de un estado político de cosas a otro en hispanoamérica, de las democracias al oscurantismo, de la circulación transparente de un signo de rápida identificación en varios países al oscuro, al raro, al hermético; es decir, del estilo de los años 60, fuera como él fuera, ingenioso, imaginativo, inteligente, o real maravilloso, a aquello que estaba esperando otro cansancio de la lectura a la vuelta de la esquina; escondido, digamos, en otros descifraderos de la lectura. Es decir, de las costumbres, de los hábitos de lectura de aquellos años, que nos revelaban a un lector antropofágico, que comía personas, consumía lo más íntimo del estilo que tuvieron los escritores del “boom,” se termina hoy en el vaciamiento de esos estilos y de la propia noción de estilo. Un poco de lenta lectura melancólica, o como la definía Alejandra Pizarnik en aquella novela que se llama *La condesa sangrienta*: como ese movimiento de alma tan lento que se parece al lento crecer de las uñas de los muertos. Esa lectura casi parálitica que hoy podríamos hacer de muchos antepasados hasta el límite de la indolente copia. Como decir que el Pierre Menard de Borges es un hombre que dedicó su vida a retocar una por una con

un lápiz todas las letras de un libro que ya estaba impreso, *El Quijote*, y que en esa actividad, o en el hueco terror de su propia ausencia, nos mostró maravillosamente una de las instancias más inútiles pero de las más persistentes de la literatura, la microscópica. Todo se nos ve ampliado en el microscopio. No quiero imaginarme cómo se reiría Menard de Cervantes mientras hacía esa lenta transcripción o lectura.

IV

Julio Ortega: El Ulises ilustrado

Jung se quedó dormido en la página 50 del *Ulises* de Joyce, pero como era un lector elocuente de la casualidad hizo de su sueño un síntoma y terminó leyéndose a sí mismo. Julián Ríos, Eduardo Arroyo y Carlos Fuentes en sus lecturas del *Ulises* han seguido un camino enteramente lúcido. Han descubierto, a su modo cada cual, que leyendo a Joyce uno más bien despierta, alertado por la inteligencia sensorial de una nueva nitidez del arte. Ya Pound había visto en la frase de Joyce la luz “clara y dura”, antiromántica, de Flaubert. En lugar del sueño hermético indulgente o del entresueño visionario lírico, estos tres grandes artistas de nuestra postmodernidad lúdica y crítica, han encontrado en el *Ulises*, además, el linaje de una familia fabulosa, esto es, la genealogía del texto del cambio.

Carlos Fuentes escribe ampliando los márgenes de lo que él llama la “tradición de la Mancha,” es decir, la recuperación, cervantina, de la novela anticanónica, que se reapropia de los discursos contextuales con fervor imaginativo; y que a través de Sterne viene de Cervantes, llega a Joyce, y en *Cristóbal Nonato* recomienza el nuevo mundo del relato. En el caso de Eduardo Arroyo, sus figuraciones funambulescas del *Ulises* poseen la agudeza y la gracia de una atención que es, a la vez, íntima e irónica; y que hace de la novela un espectáculo mutuo, compartido. Esa graña dúctil, esos colores encendidos que devuelven a Matisse a la urbe moderna, descubren nuestra intimidad con un libro descontado de los libros por el humor y la elegancia narrativa de la imagen fulgurante del pintor.

En este magnífico libro azul, *Ulises ilustrado*, Julián Ríos nos cuenta mil y una historias para despertarnos al asombro de leer, y al eros misceláneo de releer. Resúmenes, glosas, diálogos, sus anotaciones al *Ulises*, que iluminan las 24 horas del recorrido de Leopold Bloom, tienen la intensa precisión de la lectura pasional, y la variedad amena de un diario de lectura guiada por la textualidad operática de la novela de Joyce. Si Thomas Mann escribió un diario de lectura de *El Quijote* en un viaje transatlántico, Julián Ríos ha escrito el suyo

en una travesía intragenérica, allí donde la última frase escrita es una nueva orilla del mare nostrum literario. Ríos aparece desvelado y revelado por las letras de un libro que, como temía Borges, de noche se entremezclan, libre y jocosas, deseantes.

Así, estos ríos, arroyos y fuentes remontan esta noche en el Centro Cultural del Círculo de Lectores las aguas del *Ulises* y nos convocan para compartir reflexiones mutuas y reflejos cómplices.

Carlos Fuentes: Por la inclusividad

Siempre he leído el *Ulises* como una obra inclusiva. Y siento que lo que incluye el *Ulises* es nada más y nada menos que la comunidad y diversidad de las culturas. Y el origen de las culturas es la palabra. Esa es su universalidad. Pensando en nuestro diálogo de esta noche recordé dos fiestas mexicanas en relación al *Ulises* y a tres series de dos palabras, las de “wake” y “awaking,” que serían vigilia y despertar y, en seguida, luto y fiesta, y por último, nacimiento y muerte. El *Ulises ilustrado* de Julián Ríos y Eduardo Arroyo conmemora el cincuentenario de la celebración perpetua de un nacimineto sin fin. En la poesía mexicana existe “una muerte sin fin,” como dijo José Gorostiza y una “nostalgia de la muerte” como dijo otro de nos-otros, Javier Villaurrutia. Podríamos hablar, en este sentido de un Oaxaca’s-wake, Pátzcuaro’s-wake, una noción indo-irlandesa que anuncia resurrección después del atollo, from wake to awake, en efecto. Las dos fiestas que he pensado son un wake más prolongado como es la semana santa, centrada en torno a la figura de Cristo, y uno de los lugares extraordinarios para observar esta celebración es la sierra yaqui en el norte de México; resulta que durante la semana santa los “judíos” son libres, tienen el derecho de beber, bailar, fornicar a su gusto, aunque el sábado serán castigados; durante esa semana se disfrazan de judíos vistiéndose de negro, con sombreros negros, máscaras de grandes narices y rulos, y se transforman así en judíos del ghetto de la Europa central. No sé cómo llegó esto a México pero es otra prueba de este sincretismo sobre sincretismo, de este palimpsesto de inclusión que caracteriza a todas las culturas. Los judíos bailan, saltan y caen, y yo que estoy allí recojo el sombrero y veo que la etiqueta al interior revela que fue fabricado en Irlanda y vendido en Dublín en la sombrerería de un tal Mulligan. Sólo me falta leer que el propietario del sombrero es un tal L. Bloom, precursor naturalmente de “el boom.”

La coincidencia Joyce/Ríos no es fortuita ni gratuita sino que reúne de un golpe dos extremos del tiempo novelesco que hoy debemos reconocer y conciliar. La muerte de la vanguardia ha sido proclamada por tirios y troyanos; el arte concebido como compañero de la novedad ha dejado de ser novedoso porque la novedad era a su vez la compañera del progreso, y el progreso ha

dejado de progresar. Todo lo que nace por el progreso, decía Pascal, perece por el progreso. La historia y la felicidad rara vez coinciden, le dijo Nietzsche a Hegel, a la dialéctica hege-latino. La vanguardia moderna respondió con la creación de la incertidumbre a las ruinas de la certidumbre.

Hay cierta preceptiva contemporánea que nos dice que se permite todo menos Joyce. Joyce como culto o monumento pero no como modelo vivo. Neo-barroco, hiper-realismo, literatura light, minimalismo, neo-naturalismo, todo, salvo Joyce. Callejón, ovícolo, sin salida. El fin de las vanguardias, pregunto, ¿nos exime de la responsabilidad de Joyce? Los autores de *Larva* y *Cristóbal Nonato* sabemos algo de esto. Y la publicación del *Ulises ilustrado* es una buena ocasión para situar y rememorar la obra de Joyce como la novela paradigmática de la novedad literaria sólo porque es, paradójicamente, la más tradicional de las novelas. Propongo dos maneras tradicionales que son del todo fieles. La lectura de Joyce como autor anti-épico pero sólo porque es un autor épico en tanto en que se apoya en la tradición convertida en novela. Joyce tiende el puente verbal entre tradición y creación, y esta lección no debe perderse. Si no nos perdiéramos en los extremos de la quietud, es decir de la muerte, o del fandango, es decir de la moda. La segunda lección es también nuestra. El peligro mayor para la novela es pensar que es un género exhausto sólo porque algunas de sus formas han perdido vitalidad. Pero toda una tradición inconclusa, acaso la más original y vital de todas, la que arranca de Cervantes y encuentra su descendencia directa en Sterne y Diderot, fue interrumpida según Milan Kundera por la desviación realista y psicológica, por lo que yo llamo el bonapartismo literario. Tradición de la Mancha, llamo a la primera, en contraste con la tradición de Waterloo. Y aunque la de la Mancha, no se da por vencida, y la segunda tiene una fase crítica del yo perseguido por la nada, es Joyce quien heroica y ejemplarmente nos pide no sacrificar ningún río, ningún arroyo, ninguna fuente de la tradición si, en efecto, queremos darle a la creación su posibilidad contemporánea, que es la de ser efectivamente una poética de la posibilidad; tan incierta como Don Quijote, tan libre como Tristram Shandy, o tan potencial como Jacques el fatalista. Veamos y leamos creativamente a Joyce a fin de mantener en tensión, es decir vivas, no exclusivas sino inclusivas las dos tradiciones de la novela. Novela de la vida pero sólo porque admite la ficción, novela de lo real pero sólo porque celebra su génesis fictiva, novela social pero sólo porque mantiene el vigor del lenguaje que es un hecho social, novela seria pero sólo porque se ríe, novela activa porque es reflexiva, novela que lee al mundo porque sabe que es leída por el mundo, novela que puede criticar al mundo porque primero se critica a sí misma, novela de la experiencia porque nace de la inocencia, y novela de saber, en fin, porque sólo cuenta una mentira.

V

Julio Ortega: Julián Ríos y Juan Goytisolo

James Joyce sugirió que al *Ulises* se puede entrar por cualquier página como a una ciudad por cualquier calle. Y es verdad que el *Ulises* es un mapa de Dublín, a escala transitable, esto es, en prosa episódica. *Larva* de Julián Ríos es también un mapa, de Londres en este caso, y hasta incluye, en algunas de sus ediciones, un fragmento del plano londinense; y, al final del libro, “El album de Babelle,” una serie de fotografías de un Londres de aire ligeramente anacrónico, que suplementan la referencialidad de la novela.

Pero se trata aquí de un mapa distinto al propuesto por Joyce: está transferido del espacio urbano al espacio textual. Así, en lugar de la ciudad modernista, cuyos monumentos memoriosos le devuelven al paseante el cuento momentáneo de su variable identidad, *Larva* alegoriza la ciudad postmoderna. Y, en efecto, la ciudad postmoderna es aquella donde el sujeto se funde y confunde en la fruición de los otros y lo Otro. En este espacio fluido y cambiante, el sujeto toma, entre muchas máscaras, una u otra identidad, que encuentra a la mano, en el simulacro de la representación festiva y colectiva. Por eso, ayer Londres, hoy Berlín o Madrid, la urbe postmoderna que *Larva* postula, más que un plano histórico es una cartografía del discurso del placer autoreflexivo y polisémico. En estos diez años de sus transformaciones, *Larva* se ha vuelto menos londinense y más madrileña. Se puede entrar a Madrid por cualquiera de sus páginas, y se puede volver a Londres y salir otra vez a Mad-Madrid, de “taberna en tabernáculo.” Después de todo, los “libros larvarios” tienen, nos advierte la novela, más de mil finales, y pueden tener también tantos recomienzos como nuevos lectores.

La ciudad postmoderna es en esta novela un espectáculo de la sensorialidad, el canje y el deseo. Propicia el diálogo irónico, nos libera de prejuicios tanto como de la ideologización; y en las transformaciones del cuerpo multiurbano encuentra las de la identidad trashumante. También por eso, *Larva* y *Paisajes después de la batalla* de Juan Goytisolo, son dos grandes sagas europeas: desde España se alimentan de Europa. Es decir, son magníficas guías materiales de asalto y subversión de la ciudad central desde los márgenes, desde la lengua antiburguesa de los nuevos migrantes, desde el cuerpo libérrimo de los sujetos fronterizos en su nuevo paisaje contracultural.

España se europeiza, sí, pero no reconvirtiéndose a la banalidad de la homogenización compulsiva sino devorando, desde sus propios saberes y sabores, la Londres imperial fantasmática en *Larva* y el París burgués autoritario en *Paisajes después de la batalla*. Promueven así, Goytisolo y Ríos, tanto como Carlos Fuentes y Alfredo Bryce Echenique, una contaminación multiétnica y plurilingüe de las “capitales culturales” de hoy día con la fuerza crítica del sujeto subalterno y subvertor.

Desde la otra margen literal, Juan Goytisolo, en cada libro, ha cruzado la textualidad cultural de la traducción y se ha pasado a la otra orilla. Sus actos de traición, como los del Conde Don Julián, son de traducción: de una lengua a otra, en primer lugar, pero también de una vida a otra. Porque cada vez que este escritor radical ha cambiado de opinión ha cambiado de escritura; y también al revés: cambiar de estilo le ha impuesto otra bio-graffa. Su actual asimilación de la mística islámica, que atravieza su obra como una vivificación contaminadora, es también una traducción de doble signo: nos sumerge en la actualidad inquietante de una tradición viva, y abre los límites de nuestro lenguaje con una contaminación cultural subterránea. Se trata de una profunda reparación: en *La cuarentena* la muerte misma es reescrita por la mística suffi.

Esta hibridación cultural, étnica, lingüística, hace de la obra de Juan Goytisolo uno de los documentos más vivos de este fin de siglo europeo. Como la de Carlos Fuentes en la otra costa, su obra hace de las sumas la diferencia: construye un espacio de liberación y de crítica, de integraciones y de refutación, donde la mitología moderna occidental es puesta en entredicho por la imaginación de los márgenes, que son los nuevos umbrales de un arte que asume el carácter conflictivo del diálogo cultural. Goytisolo escribe desde las fronteras, en la tensión moral y artística de la contradicción; pero su obra avanza como un espacio abierto, convirtiendo los límites en nuevos accesos, y ese carácter liminar define mejor su apasionado trabajo. El arte, para él, es una forma comunitaria de la inconformidad.

CREACION

EDUARDO ANGUITA

“Habíamos permanecido demasiado tiempo en la vida y creímos que eso era natural”

E.A. *Definición y pérdida de la persona*

El miércoles 12 de agosto en la madrugada, y a los 78 años de su edad, murió en Santiago el poeta Eduardo Anguita. Su muerte (precipitada por las quemaduras que sufrió dos días antes al caer sobre una estufa encendida) ha consternado a sus lectores, sin duda fieles y devotos, aunque escasos, a la medida de su exigencia y de su rigor.

La muerte lo sorprendió en el aislamiento en que había vivido — no acudo a la palabra soledad para mencionar esa condición distanciada y hasta huraña de su existencia: para un creyente como él esa palabra tal vez no tendría el mismo sentido que para nosotros —, pero creo que no se sintió víctima de los demás. Al parecer, sus amigos fueron muy pocos, y su poesía suele registrar los nombres de esos pocos cuyo trato buscó: en primer lugar, Vicente Huidobro.

No figura, que yo sepa, en ninguna antología prestigiosa de poesía hispanoamericana del siglo XX, ni aun en las que prodigan los nombres por las más diversas razones. Es seguro que Anguita desdeñaba toda causa de marginación que no fuera, para él, estrictamente literaria. Por eso, su ausencia de las listas consagratorias no logró distraerlo de sus preocupaciones mayores: *La belleza de pensar*, tituló el libro en el que reunió sus estimables ensayos y notas.

Su *Poesía entera* fue publicada en la Colección “Letras de América” de la Editorial Universitaria de Chile, en 1971. De ese libro proceden los textos seleccionados aquí. Es una breve muestra que acaso promueva el interés de los lectores de nuestra poesía, y llame la atención de algunos estudiosos.

Al releer la obra poética de Anguita — uno de cuyos rasgos centrales es su dimensión metafísica — me ha impresionado profundamente la atracción multiplicada, constante, de una imagen que sólo ahora se me revela en su magnitud vaticinadora: la presencia del fuego, de lo ígneo, que lo esperaba al final de su vida.

Pedro Lastra

MESTER DE CLERECIA EN MEMORIA DE VICENTE HUIDOBRO

(Por encargo de Gonzalo de Berceo)

A muerto de los aires un fino emperador.
Escuridad est tanta que non a alrededor.
Los sones han callado ca murió el roseñor
Que era entre todas aves el pájaro meior.

Alvar Yáñez e Hübner e Vargas el pintor,
Arenas e Rodríguez, e io, que soi menor,
Ioan Gris, Gerardo Diego e Lipschütz escultor,
Ioan Larrea, que dobla eúscaro tambor.

Hi vienen su Cagliostro e su Cid Campeador,
La golonfina aúlla con tristura e pavor,
E ploran muchos omnes por pena e por error.
A todos los consuela el ángel Altazor.

Dispónense a enterralle en fossa de pastor,
Mas su cuerpo non hallan en nengún rededor;
Ansí facen un hueco con su forma e grossor
E fincan en sepulcro esse hueco de amor.

Vincente de Huidobro, mi hermano e mi señor,
Non fagas la faz mustia por plazer mi dolor,
Nin compartas lazerio con el nuestro clamor,
Si en grant gozo de música te metió el Salvador.

La alondra, la calandria e el chico roseñor
En concierto de voces entonan su loor.
Unos a otros traspásanse commo fructa e olor
E ninguno se rompe nin fiere su pudor.

Non luce en todo el prado faisán de más color,
Ni ángel de más frecuencia, ni aire de más rigor.
Cada silbo amoroso vuela de alcor a alcor
Llevado por la brisa del estío cantor.

El le dize cantigas a la Virgo de amor,
 Sentada en una rosa como dixo Altazor;
 La nieve florecida al lado del calor
 Se amamantan en Ella sin miedo nin rencor

Mi Señor Jesuchristo, mi Padre e Redemptor,
 lo ruego que me invites al concierto maior,
 Fagas en la mi carne plagas de grant dolor
 Ca non est instrument sin roturas de amor.

(1948)

LA MUERTE ES LA SUMA DE MUCHAS VIDAS

En un recinto muy blanco hay sólo una mujer como índice
 un fenicio verde con lucecita en el riñón
 Pedimos cerveza — mira el espejo dice Mario Góngora —
 Contamos hasta 17 luces repetidas en veinte espejos
 más allá no hay nada
 y sin embargo esta nada está formada por
 la adición proporcionalmente geométrica
 de la vida acumulada como el color blanco sumado
 da un verde más verde que el fondo intenso de la muerte.

Esto no es un poema es un ejemplo que pasó
 en una fuente de soda estábamos José Stefanía
 Mario Góngora y yo.

Lo que quiero mostrar es bastante sencillo:
 la muerte es la suma infinita de la vida
 y la vida es la suma infinita de la nada.
 En cuanto a la mujer es sólo un buen puente
 como es el amor
 el fenicio está de más pero existía
 además de la nave central de la que he hablado.

(1940)

SENSACION DE LO QUE PODRIA LLAMARSE ORIGEN DEL CONOCIMIENTO

El pie de los mortales pisa la doble página
Donde sucede el mundo entre dos llamas
Resbala en tendencias pie alucinante
Te amo tendencia clara y tu incendio me gana

El oso amable tiende su olfato frío
Brilla la lámpara del miedo más verde que animales.

(1936)

RESUMEN

I

Pueblo de amor veloz, edificado
sobre un perenne irse transparente
del hombre, en esta fuente retratado
múltiple, solo y uno, totalmente.

En este espejo ardiente, apresurado,
que sustrae a mi ser lo contingente,
contemplo lo esencial al otro lado
del obstáculo espeso de mi frente.

Pero, animal, al fin, a mi costumbre
no le extraigo la esencia por que alumbre
eternamente al ser, pues no soy fuerte

Para arrojar la cáscara que media
entre el hombre y el Dios que siempre asedia
sólo a través de nuestra propia muerte.

III

(El alma se excusa de su debilidad)

Oh canto de los gallos siderales,
línea del mar que toca y no atraviesa,
comensal separado de su mesa:
oh diferenciación de materiales.

Náufrago inútil, de tu muerte sales,
y apenas te alzas ya tu muerte cesa,
pues pesa más tu yo que lo que pesa
la advertencia inmortal de sus señales.

“Mas, su número ardiente, derramado,
me hiere, y huye y brilla, y estoy lista
a alcanzar su unidad aunque perezca.

Pero al nadar en pos de su llamado
me enamoro más bien de *mi* conquista
que del Original Pez de la pesca”.

(1936)

EL VERDADERO MOMENTO

El pasajero al destello siente cruzar su halo
En el vacío lejanamente rumoroso
Y azul como si una piedra hubiera sido arrojada
Para turbar las ondas que dormían
Se dibuja la fronda de un encuentro.

Allí paseé con ella. Y con nosotros
Un aire de primavera nos seguía
Las hojas cantaban en la tarde
Jamás caería el sol y si se iba
Aún nos alumbraba.

Me cantaba *Chansons Grecques* de Ravel
Creo que a través de su rostro como a través de una hoja
Podía yo mirar el ocaso transparente
Y por su voz el tiempo se adelgazaba hasta la luz.

El fuego de la dulzura y el agua de los ojos
Eran notas en lo alto de los lejos
Por ellas podía yo descubrir el cielo
Hundir en él mi cabeza como en una madre.

Parece que el último instante fue frente al castaño
Cuando surgieron otro tiempo y otras personas
Pero lo que había ocurrido antes quedó para siempre
Lúcido y tranquilo como un estanque.

Hoy pasé por allí y por aquel instante
El momento y el lugar estaban muy lejos
Como en un grabado todo era más pequeño
Y ya no coincidían los objetos con sus imágenes.

Comprendí que ella y yo ahora puestos al margen
De esa ella y de ese yo seríamos pesados
Con un peso de inexistencia de materia acumulada
Y que lo transparente de aquel pasado era lo único existente.

Ni el castaño ni yo ni ella ni la tarde semejantes
Ni la canción repetida frente al mismo jardín
Podríamos jamás coincidir con el verdadero MOMENTO:
Sólo superponernos condenados a fantasear
Como los concéntricos círculos de un estanque en que un torpe
Arroja piedras interminablemente.

(1944)

VENUS EN EL PUDRIDERO

[Fragmento]

*

Una bala disparada por un niño que te ama, te mata.
La droga del médico que te odia, te cura.
Es la palabra lo que me hizo vivir. ¿Es mentira la droga?
(El sol alumbra para buenos y malos).
Aquel filósofo que, para probar la honestidad de su doctrina,
citó a Mucio Scévola, cuando, testimoniándose,
sobrepuso la mano en una llama.
“¡Imposible!”, clamaron los discípulos de Nietzsche, y éste,
serenamente, colocó una brasa en su palma.
El silencio palideció.

(Y si hubiera anestesiado su mano, ¿qué diríais?)

Yo sé: Venimos de la Palabra:
nuestro destino es regresar.
El canto creó al pájaro y no el pájaro al canto.
Entre las yemas recién húmedas del secretísimo rododendro,
un ruiñeñor está volviendo a ser canto,
todo canto y solamente canto.

Veo caer al pájaro fulminado por su canción:
corteza vana, luna transitoria,
cáscara de su propia luz,
envoltura que tú, gusano, puedes roer sin que yo te lo impida.

*

(1960)

MISA BREVE

[Fragmento inicial]

Arlequín:

Doce palomas entran en Ti, seis de cada lado:
Seis de la noche, seis del día. Palomas visuales,
Convergentes chispas de aire a perforar tu nido solar.
No temen:
Si algún rostro tiene el agua, aunque cambiante y lejos,
¿Qué rostro tiene el fuego?
El fuego tiene rostro sólo para el que arde.
De San Juan a Navidad, de Navidad a San Juan se suceden las aves.
Seis llamas escurren a reposar en el centro radiante de agua
Y seis ascuas de agua acuden al beso ígneo.

Medianoche arde en el canto de un solo gallo de oro
Llameando como un loco en el fulgor de la Venida.
El gallo se quema al instante, yace relámpago marchito
De donde brota un nuevo gallo como corona de agua viva.

En ese altar merovingio he de officiar
Y al Rey de reyes quiero adorar.

Sacerdote:

En nombre del Padre, y del Hijo, y del Espíritu Santo.

Acólito:

Amen.

Arlequín:

La sed que me devora, de dónde mana.

De dónde cae esta sed milagrosa que me traspasa como un manantial

Y quedo como vista entreabierto dando vuelta en sus rayos.

La detengo, la aplazo, me sume jo anhelante de saciarla

Como un ciego a quien se le acaba de enseñar la luz y descubre recién la
oscuridad.

Milagrosa sed que me empujas al borde de un torrente.

Apetecer que me llevas al centro del huerto.

Abro los ojos y los labios a la fruta en cuya pulpa se desnudan la frescura
y la respuesta a la sed.

.....

(1953)

LUIS CORREA DIAZ

ROSARIO DE ACTOS DE HABLA

[Fragmentos]

SEÑAL DE LA CRUZ

*Señor, ciérrame los labios
para siempre cuando mi boca
haya terminado de proclamar
este monótono ramillete
del despecho*

ACTO DE CONTRICION (?)

*Acaso me arrepiento, Jesús mío,
de todo corazón,
de los pecados cometidos en mi vida;
pero no siento pena de haberla ofendido,
porque es tan mala;
y aunque la amo con todas mis fuerzas
ya no puedo prometerte, ni con la ayuda de su enmienda,
que no la volveré a ofender nunca más.
De cualquier modo, señora mía,
suyo soy.*

.....

Usted le tiene rabia a su madre
y a su padre por eso
los mata como a mí de pena

a su ex que recita
aquí tres veces este ave
con que empieza su salterio

.....

Usted me dio a luz
en la noche más oscura de todas
pero ya le agradecí bastante

Usted dejó a su Adán
con la manzana en la boca
y se fue de la casa

.....

Usted no me va a venir
con cuentos a la noche
sáquese la ropita no más

.....

Usted sí que es feminista
de tomo y lomo
una loba lanuda

Usted no tiene corazón
por eso le perdí a la larga
esa fe de párvulo

.....

Usted se cree la democracia
andante y yo detrasito
sin voz ni voto

Usted es mi bolero
 favorito
me mata me enloquece

.....

Usted no sería reelegida
 por un segundo período según
 una encuesta profunda que me hice

Usted no estaba preparada
 para beber mi ternura
 como yo para tocar su belleza

.....

Usted es la culpable y no yo
 yo soy el culpable y no usted
 he ahí la dialéctica del demonio

Usted es como un cheque en blanco
 el dulce sueño del poeta
 pero no tiene fondos

.....

Usted viva tranquila si puede
 porque este es un problema
 entre mi amor y yo

Usted posee un código civil
 y otro penal pero no me gana
 el juicio

Usted no tiene perdón de Dios
 mire que desear al hombre
 de su prójima y delante mío

.....

Usted le niega el pan
a su creyente aunque le toma
el vino con gaterías

.....

Usted se viste así
tan sin nada encima
sólo por maldad

.....

Usted le sacó el cuerpo
a mis palabras
de esa felonía la acuso

ORACION FINAL

*Concede, Señor,
a quienes, con recelo,
han contemplado
los misterios de un amor herido
con las afrentas de este Rosario,
que puedan aceptar
al menos la santa forma
en que se ofrecen sus monstruosidades
y alcancen,
en virtud del juego de la vida y la letra,
alguna modesta satisfacción
como lectores.*

EDUARDO ESPINA

LA NOVIA DE HITLER*

Barcos hilados al asir en el agua colgante
los remolinos del vendaval por fuera de la
escena, como si en la canasta el desvelado
envoltorio de terciopelo en las esvásticas
pasara por debajo de un trasto de fetiches
que odas dejara al enemigo cuando lisiado
en la letra al salir del hermoso pero más
de su suerte en hórrida lezna decoraba con
ornamentos de boda la placenta de la novia
que a su salto de laboriosa y súbita presa
entre la azul humareda del espejo tiznando
el empeñoso pavoneo del culo como pliegues
de odorniz al soltar un alelado plumaje y
en sus pies más veloz corriendo que liebre
poliédrica en jaula de mirra aún titilante
cuando al boleó se deja llevar por la loma
que a su antojo también parecía un rasguño
en el álbum de fotografías en donde ajados
muñecos entre las piernas lamían la pringa
agrietada de la gigante jicotea tan gibosa
en el ensabanado palabreo que de ella como
humo del opóparo salía: tras el gracejo de
la hidra, era un potaje de algas alrededor
de la aureola, una pálida caída de cascada
que venía como escollo de luciérnaga, como
pterodáctilo que rayonea el regocijo donde
pasma con agobios como el alado a la sazón

de los elfos en su timidez mas no del todo tímidos pues al insomnio sinfonía como son de seis siervos a sumar la hazaña somática del satisfecho y en Saló, deshecho. Cuando se moviera, dando tumbos fuera del hechizo, la noche hundiría por fin su aterrado rabo.

MAS FELICES QUE EN VIETNAM

Por lejos de los címbalos al limar de cirros de desmedido soñador en el desierto y salir en la tarea del aceite pues de cierto solía de beldades escribir el vencejo en un plato de sopa donde la cara al resplandor soltaba con sorpresa una cifra consternada parecida a un cero saliendo de dentro antes de serlo bajo todas las figuras que hacen un hueco o la misma medusaria máscara del mar caída en una tabla donde sol y semen se mezclaban o fue antes en Lucrecio pero dicho al revés de otras metáforas como poner la otra oreja que a los huesos rotos no oyera ni el aroma de una nuez en el aire en contra del viento de los contrarios la cenizaa contra el fuego el agua contra su peso y la tiniebla detrás del alba amordazada de dos diciendo al lado de los amantes deshilachados hablando turco en sonatas de nibelungos oídas de espaldas a la realidad que en veredes ávida vive por obra de la imaginación de largura anodada que deslaza las huecas madejas del anular a la hora de deslizar la luz por la claraboya que traga todos los resplandores de resinas y resacas tanto tiempo guardadas dentro del forro de un saco de dormir sonámbulo por no despertar en el mismo colmenar de desoladas soledades o de pie perder para siempre poco más que la tersura en el pote de las valvas

afeadas por hartazgos de blúmeres al ajar el
aro arrugado del harén en un pozo perdido
y perdidos los dos en la duda de la desidia
de no saber decidir la distancia o el deseo
mucho antes de lograr a nado la otra orilla
y a costa que no sea de las mismas miserias
con el agua al cuello y otro nuevo gobierno
por más que a la bella poco le importe todo
el desfile de ministros ni la tropa del rey
que poco en verdad importa tanta simulación
de altanería y esporádica lacra de suicidas
pues con sólo poner el monte en la ardiente
loma del deseo libraré con lúmenes la tiesa
oscuridad de estos días que tan oscuros son
de día como de noche una liebre acuchillada
que frase orna en los labios que la quieren
atorar bajo un toldo de aturdiditas tapaduras
por maldoror que me den de doler los añicos
de pez espada atravesado en la carne sonora
donde no sabe ni yo que todo diezma en fija
cifra de príapo peje atropelando las tripas
con trópica ternura que toca a nosotros por
igual entrando la tarde en el fin de la era
donde la cuenta regresiva se detiene en dos
de enamorados como decimales de lo infinito
y dejo de contar pues en lo otro estamos de
acuerdo y me doy la razón y una boca de más
polvareda de luciérnagas te doy y un jardín
iluminado como doble de pólvora en el corto
caño de una escopeta en la jungla disparada
la que duda entre fusilarnos y a ti también
o apretar el gatillo hasta que nada no haya
por salir de una vez por todas de las dudas
que atados al remordimiento nos tiene ahora
porque el tiro, nos ha salido por la culata
y no hay salida ni la hay aunque la hubiera
ni un pasadizo donde huir al primer pasmo
pues ya advertía el undécimo mandamiento
de no codiciar en vano la mujer del prójimo
y por hacerlo dos veces más lo haría por ti
llenar el arca con la mejor de las codicias
no de oro ni de embelesos de jades que peso
sino de sexos y sombra aromática llenándola

con lozanía de lenta lombriz hasta llenarla
 llena como estará mi bolsa y contigo dentro.

DECIR DE DUDAS DEL FILANTROPO

El en ella bellamente desapareciendo y cuán
 mecánica de arrumacos de anuro en la íntima
 pereza de ambos enamorados como talles a un
 soplo de ser en el otro la ópima apariencia
 de un milagro y la suma mas sin saber quién
 dentro estaba de quién ni quien con amor de
 más cuando tiznes del estío amando parecían
 lampos librados en la licra y soledumbre de
 albergar en enredos una rotación de dríadas
 que en verdad lo era pues eso que del mundo
 caía era un número nuevo, el más bello cero
 en sus sortijas de soltera en la otra acera
 al hilar el monte a la altura de los labios
 contando contranatura la cuenta regresiva a
 la zaga de las azaleas absueltas a babor de
 una nave donde agua y ancla en uno se unían
 como decir la exacta dulcedumbre del apogeo
 que liaba todas las aritméticas, eso ¿o era
 la forma del cielo cayendo a pedazos cuando
 añicos de siesta salían de la gula del deseo
 eso, y no menos escollo de soledad o es que
 la edad del cero no cuenta y el hado de dos
 a su sino de sabuesos azolvando la desunión
 en un cuerpo es una cifra desconocida, dime?

* Nota del autor: por un error ajeno al editor y al poeta
 (¿rebelión de las musas, quizás?), estos poemas se
 publicaron en el número 32-33 de INTI de manera incorrecta.
 Para devolverles su autonomía gráfica, tan fundamental
 a su ritmo y contexto de lectura, se imprimen nuevamente.
 Los mismos forman parte del libro *La caza nupcial*, que
 Ediciones Ultimo Reino, Buenos Aires, publicará a principios
 de 1993.

ROBERTO FERNANDEZ RETAMAR

Duerme, sueña, haz

“Duerme bajo los Ángeles, sueña bajo los Santos”

Rubén Darío

Echan abajo muros que nunca debieron existir
Y levantan o refuerzan otros que no deben existir tampoco
Y un día serán a su vez abajados con estruendo
Avanzan tanques en la sombra
Derriban estatuas de gallardos combatientes
Cuyas imágenes verdaderas fueron erigidas para siempre
 en el alma
Desaparecen o aparecen o se desgarran países
Y otros son invadidos mutilados
Y hay lugares donde se celebra con fiestas de colores
 el crimen
Que denuncia una vocecita de niña sola entre altos cristales
Cambian de rumbo armas que ahora sólo apuntan al Sur

Y tú
Príncipe campeón pirata copo de plumas
Robin por ahora de bosques de lino
Tigre rojo
En quien tras muchas décadas han reaparecido enlazados
Los nombres de los hijos mayores
De quienes se alegrarían tanto de saberlo
Si no fueran ya polvo en el polvo sombra en la sombra
Tú
Deseado en largas noches de África
Concebido en Cuba por amor para el amor
Sin saber que en tus hombros hoy de rosa
Debes sostener las constelaciones de fuego y la historia
Más rigurosa más implacable que las constelaciones

Estás cumpliendo tus primeros dos meses de haber venido
A este extraño planeta a esta increíble casa en llamas
Y como naciste águila y no serpiente de cascabel
Petro libre en la llanura y no borrego
Te toca rehacerla y engrandecerla
Palmo a palmo
Trino a trino
Flor a flor

Perdónalos
Perdónanos
Perdóname
Phocás

Jibacoa, 28 de agosto de 1991

JAVIER LENTINI

LA CENICIENTA

I

Desaparecieron los ropajes la carroza y las joyas mucho antes de las doce

Te rodean la yerba mustia el cemento y los ojos desconfiados de los mirlos

Los besos ya no se eternizan como el arroyo dorado tras las adelfas
que descubrimos la tarde en que nuestros cuerpos fueron peces

Los ladridos lejanos nos avisan de la llegada del día
y las hojas callando en el aire crepitan como serpientes al caer

No quisimos creer que podía tener fin tanta calma
el placer de la nada envolviéndonos como los brazos del ámnios

Cuando cosías el nuevo traje doblabas la espalda
y tus dedos pinchados manchaban el hilo y la tela

Las lágrimas cayendo de tus ojos tampoco se transformaban
en zapatos de cristal

II

Coses y repasas mis harapos de príncipe
en tu voluntad de recobrar el palacio desaparecido

Nos abrazamos durante y después del baile
Me amaste de noche deslumbrada por mis atavíos
las flores de papel las columnas de cartón-piedra
y el perfume del sauce y de las magnolias enanas

Ignoro si la medianoche llegó a sonar
en el reloj de autómatas de la torre de la iglesia
No sé si la orquesta desapareció antes de las primeras notas del vals

De nada sirvieron tus hadas madrinas
la candidez el acecho y la obstinación

El agua de la cocina donde fiegas los platos del banquete
apaga el fuego del bosque
Los animales no huyen

Al pie de la escalera en ruinas
dentro de la gran calabaza
hallaste los harapos sobre los que ahora te afanas

Tus dos zapatos siguen intactos en tus pies

PETRA PAN

Todo era tuyo: Armíños que te aportaban frutos granados
desde el fondo de sus madrigueras en la nieve
las casita de paja indestructible por el viento
la flauta de Hammelin tras la que corrían amansados piratas
los girasoles atónitos y hasta las bandadas de patos emigrando
desde las tierras del Sur
hartos de sol

Cualquier viajero trashumante **pagaba su peaje**
al cruzar por el linde de tu risa
y aprendiste a desnudar del sudario a los fantasmas de castillos
e imprentas

Pero en la arcilla de tus manos distraídas
se ahogaban las caricias y las flores no hallaban humedad

Un día te encontraste cayendo desde el tejado de la casa
donde Hansel y Gretel purgaban su gula

Ni el aire helado ni la bruma te servían de lecho
y las paredes amarillas rezumaban acíbar

Nunca creciste lo bastante para amar a Campanilla
Nunca llegaste a comprender que podías seguir volando
aunque hubieses crecido

CRISTINA SISCAR

Diccionario Enciclopédico

¿Por dónde empezar? ¿Quién habría de iniciarla en la aventura sin fin, sino estos libros de libros ignorados? Sólo con ellos contaba, lazarillos, en medio de una selva de saber milenario (y castellano). Del estante a la mesa, de la mesa a la cama, había que remolcar cuatro volúmenes: A-C, D-J, K-Q, R-Z; en la cuerina negra, refulgían las letras doradas.

Desazón, maravilla, muy pronto descubrió en la línea recta un espejismo del orden alfabético. Incesantes desvíos de dilataban entre la A y la Z, agazapada en Zwolle, remoto paraje holandés que algún día ella alcanzaría para poder ver, al fin, el ojo eléctrico inventado por Zworekin (Vladimiro Cosme), semejante a un reflector en la negrura del mar. Zwolle y Zworekin se alzaban en la Meca de la Sabiduría, cada vez más distantes de Aabo y Aachen, primeros balbuceos por el Báltico y el oeste alemán.

La marcha accidentada obedecía a un continuo ir y venir. Cuando abordaba buque corsario, saltaba sobre pirata, para retornar con bucanero a las costas de América. Y si de Bruto se trataba, debía avanzar contra Tarquinos y luego retroceder hasta República, que la obligaba a recalar en Platón. Cada ítem podía bifurcar el camino al infinito, y quizá conducirla de nuevo al punto de partida.

Además, a cada paso, mapas, fotografías, grabados la retenían durante horas... días..., sin permitirle pasar de la B, para llegar a la T con trampa, y por saltar la S. Sísifo (mitología). Los cuatro tomos del Diccionario Enciclopédico Espasa Calpe eran la roca de Sísifo.

Pero qué importaba. Ella tenía la vida por delante para cumplir con la misión de liberar, leyendo, todas las palabras impresas entre las rejillas de los cuatro tomos.

Como un desierto que se poblara caóticamente de letras, la memoria se esforzaba en retener lo que sería sepultado al día siguiente bajo otro aluvión gráfico. Ella no sospechaba que, con el tiempo, la memoria lega la borra enciclopédica a sus hijas, las Musas (mitología).

Peine con incrustaciones

La vía láctea resbalaba por el cielo de seda hasta el confín del hombro. Si el movimiento era veloz, dejaba en la retina una nebulosa. El cielo, muy oscuro, podía ser lacio como un lago o antojadizo como el mar, según las lunas de las modas. En el vaivén de las ondas, las estrellitas demoraban su expansión. En el flequillo, fijaban la ilusión de una diadema.

El peine, de dientes como hebras, tan negro y tan flexible, anidaba en los cabellos; y había un mutuo contagio de brillos entre el pelo y las piedritas incrustadas. Dentro de un estuche de badana, ella lo llevaba en la cartera o en el bolsillo. ¡Por tan poco tiempo!

Las estrellitas salían a relucir en cualquier parte. En medio de la clase, en los asiduos baños, en todo colectivo, frente a cada vidriera, en las plazas con fuentes y en los bosques con lagos. Pero allí, en el agua, rastrillaban medusas fosforescentes.

Sólo había un movimiento en que el peine parecía obedecer a la mano: sobre la sien, hacia arribay hacia atrás. Con insistencia, se destacaba la mano; con redundancia, caía un bucle; como un relieve, el perfil cretense y la nuca romana. Se reiteraba la pregunta formulada al espejo, cuyo silencio concedía siempre decepción. Parecía opaco el espejo para las jóvenes indagaciones que buscaban algo más allá.

Entonces hubo un movimiento brusco en la sien, indócil hacia atrás, el perfil alto de rabia. El remolino ofuscó a la mano que arrojó el peine contra el espejo. Más allá de la cabeza, estallaron las estrellas. Todavía perdura un fulgor en el aire.

Corazones flechados

Flechas por el bosque. Cazadores trogloditas esgrimen cortaplumas o punzones contra cortezas lisas, cortezas nudosas y cortezas como caparazones de tortugas. Después del picnic, cada árbol testimonia la invasión al bosque: la flecha que atraviesa un corazón hiere la piel del tronco. Nadie se lleva un trofeo de caza. Es la presa la que transfiere al árbol su herida invisible. Sin embargo, el cazador troglodita, herido, asoma a veces en el dibujo de lo deseado: dos corazones atravesados por la misma flecha. O, más decidido aún, augura la realización del deseo: tú y yo, en un solo corazón flechado.

Flechas a través de la ciudad. Flechas en los papeles, en las medallas. Cupido ríe como un gnomo juguetón, colgado de las ramas, detrás de las láminas de anatomía, sobre los pupitres donde los cuadernos se llenan de corazones coloreados, sentado tranquilamente contra la pared que ya ostenta un friso de corazones. Cupido ha hecho tan bien su trabajo que ahora está ocioso. La flecha que una vez disparó la reproducen hasta los orfebres. Como la huella de un mito. Como el emblema de una secta.

El corazón que pende de una flecha guarda una fórmula tan sólo escrita: tú y yo. Después, el vos dicho al oído no será más que una forma del tacto. Pero en la ausencia, el corazón de los enamorados palpita en una lengua extranjera. Y muy antigua.

Cuaderno y bloc de cartas

Un cuaderno de tapas duras estaba destinado al cancionero. La página izquierda registraba las letras originales, generalmente en un inglés de China, raras veces en un italiano bárbaro, que con frecuencia degeneraban en transcripciones fonéticas. La página impar, infiel reflejo, contenía la versión, rigurosamente libre y traslingüística, de sonido castellano. Se trataba de respetar la melodía, pero de hacerle decir a la canción lo que la música y la lengua extranjera y la voz del intérprete sugerían. Ejercicios de traducción: traducción del deseo que una composición despertaba en la oyente.

Ulterior o simultáneo, el bloc de papel carta combinaba, a su modo, otras libertades, otras restricciones.

Había sido un regalo sin función en la infancia, cuando los interlocutores encarnaban en la representación inmediata. Ahora se ofrecía como una tentación intacta, que viajaba directamente del ayer al mañana.

Las hojas, de papel hilo color celeste, tenían una palomita en el ángulo superior derecho.

Ese papel incitaba al esmero caligráfico: ejercicio minucioso de la pluma fuente, de la que brotaban relatos de sueños en filigrana, poemas de amor como puntillas azules, pensamientos labrados, y una colección de citas donde resaltaban los nombres góticos de Oscar Wilde, Alfonsina Storni, Omar-al-Khayyam, Emily Brontë, Confucio, Jacques Prévert...

Miles y miles de años / no serán suficientes / para decir / el instante de eternidad / en que me besaste, / en que te besé... Prévert no era siquiera un señor aparentemente francés, sino un conjunto de palabras tan contemporáneo como Confucio o Wilde. Todos convivían en las cartas, junto a los poemas de amor que ella, acariciante, dibujaba para destinatarios por venir.

Traducción-transmigración-correo-beso de tinta-instante-eternidad.

BLANCA STREPPONI

ARS MORIENDI

mas nada ocurre, no
sólo este sueño desorbitado

José Gorostiza

El hombre acaba de morir

su cuerpo sosegado escucha
débiles sonidos

yace extrañado

compadecido recuerda
que había amado mucho
y sin embargo fue cruel

apaciguado sueña
un sueño simple y desmedido

duerme
liviano y distante
como un niño fatigado
después de un largo viaje

SUEÑO

la humareda cubre todo
cubre el sol y el aire

el viento frío
aviva las llamas

AZTECA

Soy una sobreviviente
— debo decirle —
un espeso polvo me ha cubierto
durante años
he respirado el aire de la muerte
escucha, te suplico,
el llanto de esta niña

ruinas y silencio

Oigo la voz imantada
soy un conejo blancuzco
paralizado bajo el destello
de su piel azteca

¿De dónde surge tal emoción
que creí olvidada?

¿Será en verdad un dios cruel
quien me rescate,
una raza orgullosa y vencida
tocará mi pecho con oculto desdén?

Oh, siento tanto miedo
 — debo decirle —
 tu belleza desmedida me ha perdido
 sólo poseo el dudoso honor del prisionero
 y un resto de piedad

agosto 18, 1991

PALABRAS DE GREGORIO MAGNO (590)

Es verdad

la gracia del bautismo redime
 a todos los fieles
 del pecado original

Sin embargo
 Dios
 el Justo
 discriminó la existencia
 de los hombres:
 hizo de unos esclavos
 y de otros hizo señores
 para que la libertad
 de cometer el mal
 fuese así restringida
 por los poderosos
 pues ¿de qué otro modo
 podría prohibirse el mal
 si nadie temiese?

EL JARDIN DEL VERDUGO

“Francamente, es fácil cortar una cabeza
debido a que este acto constituye el fin
de la historia de un delincuente”

Saeed Al-Sayyaf (1929–)

Verdugo oficial de Arabia Saudita

Cortar una cabeza
es más fácil que cortar una flor
dice Saeed el verdugo

Decapitar es simple
sólo hay que separar
la cabeza
del cuerpo

He cortado 600 cabezas
que ofendieron a Dios
Así cumplí
la Ley del Corán

En mi juventud
fui agricultor
cuidaba de los frutos
de la tierra

Era un buen trabajo

Pero más me gustaba observar
la faena del verdugo
cada viernes
después de la oración

Alá es Dios
y Mahoma su Profeta

A los 23 años comencé
mi nuevo oficio:
corté tres capullos
tres cabezas rojas

criminales de mi jardín

Es mejor cortar cabezas
que manos
es más fácil que cortar una flor

Amo las flores sin mácula
besadas por el aire

Soy guardián riguroso
de mi jardín
Sin descanso velo:
primero corto la camisa
de la víctima
en la parte posterior
del cuello
para saber luego
dónde apoyar
exactamente la espada

Un solo golpe basta
un caudal de sangre oscura
un solo golpe
envía la cabeza
al montículo de arena

Alá es grande

La noche antes de una ejecución
camino por el jardín
el corazón acongojado
—Ah, cómo me conmueve la belleza
absoluta de las flores —
me preocupa tanto
hacer mal mi trabajo
pero una vez concluido
rojo tibio rosa helado
me siento bien
y satisfecho
por haber puesto fin
a una vida dedicada
a burlar la Ley de Dios

Mi jardín es justo y hermoso

Solfa suceder
que la cabeza rodara
y los ojos quedaran fijos
en la víctima siguiente

Por eso ahora me inclino
y cubro los ojos del reo
para que a tiempo
con la venda negra
ciego de la muerte
el hombre olvide
la luz
el jardín
el reino de este mundo

CUENTOS

Fragmentos

Amy Nocton

I

Parecía que no me viera. Sus ojos se quedaron fijos en algo distante mirando intensamente — como si fuera algo colgado en el aire que le llamó la atención.

La observé a lo lejos.

Parecía un animal salvaje: sus cabellos despeinados y recién cortados (porque ella siempre se cortó el pelo cuando sentía que estaba perdiendo control) bailaban en la brisa; llevaba una cara seria pintada con sangre, y los ojos —

“Eh, Miana” la llamé.

No respondió.

Me acerqué a ella. “Miana, soy yo, Clara. Eh, mira — ahora todo está bien. Soy tu mamá. Por favor, niña, ¿me puedes decir donde estás?”

En este momento estábamos cara a cara. Le pasé la mano por su rostro y sus ojos vidriosos no registraron el movimiento. La besé en la frente. Gritó. Silencio.

II

“Y después, Clara, ¿qué ocurrió? ¿Qué dijo? Tiene que explicarme todo por el bienestar de Miana. ¿Cómo estaba vestida? ¿A qué hora la encontró? ¿Y dónde?”

“La hallé sentada en el suelo en el rincón de una caballeriza a dos millas de la casa. Hacía tres días que la andaba buscando. Y de repente, me recordé que cuando Miana era más pequeña solía jugar con los hijos de Don Roque al lado de aquella casa antigua en el establo y cómo a Miana le encantaba el olor del sudor y orín de los caballos. Me acuerdo la tranquilidad que mostraba cuando estaba allá.

Pues, como ya le conté, la buscaba y, de repente, se me ocurrió andar hacia allá. No sé por qué... Hacía más de diez años que el viejo Don Roque abandonó este lugar.

Cuando llegué al establo, en busca de Miana, la encontré acurrucada en sus pijamas. Su ropón blanco estaba manchado con una enorme mancha roja. Ella soñaba con los ojos abiertos. Temblaba.

Su grito me asustó y salté.

Ahora, sí, se dio cuenta de que yo estaba allí y me miró. En el instante que su mirada chocó con la mía un rayo de sol matinal se filtró por entre el aire polvoriento y cayó sobre los ojos cristalinos de mi hija. En ese momento fue como si hubiese visto su alma: una fuerza poderosa nos dominó.

Murmuró ella: 'Anoche soñé...'

Lloré."

III

Miana. Siempre la caprichosa, la niña curiosa con ojos verde rosas que nunca mentían. Esos ojos parecían reír, bailar, y matar a la vez. Revelaban todo — y nada. Ella hablaba más con esas dos esferas de mármol que con su voz.

Inteligente. Ah, sí, un genio. La niña más lista de este mundo.

Pero atormentada. Caminaba con la cabeza siempre llena de pensamientos, y con un corazón sensitivo. Sufrió. Reflexionaba veinticuatro horas al día. Ni siquiera cuando dormía encontraba paz. Soñaba cosas raras y a menudo se despertaba con heridas que ella misma se hacía durante fuertes pesadillas.

Ella era querida, mucho, por la gente.

IV

"Clara, mírame bien, tu hija vive todavía. ¿Por qué insistes en hablar de ella como si estuviese muerta?"

"Porque dentro de poco ella morirá."

V

Estoy andando por un laberinto hecho de ladrillos cubiertos de enredaderas y mientras camino recojo papeles que el viento echó a volar. Son páginas de un libro escrito en latín. Oraciones y plegarias.

De repente me doy cuenta de que alguien me sigue. Sin mirar hacia atrás, comienzo a correr hasta que llego a la misma caballeriza donde mi hija se había refugiado. Cierro la puerta y suspiro. Volteo.

No estoy sola, no. Miana está y alguien más. Le pregunto a Miana “¿Quién es?”

Miana responde “¿No la reconoces?”

“No sé. Déjame verle la cara.”

Miana remueve la cobija que cubría su cara y revela a una mujer; está muerta.

VI

“Señor, olvidé decirle una cosa.”

“Sí, Clara, ¿qué?”

“Había un cadáver con mi hija.”

“Sí, Clara, ¿y quién era?”

“Era yo.”

VII

Sí, la muerta era yo.

VIII

Me desperté. La mujer en la cama al lado había comenzado a gemir. Era parte de su rutina diaria. Primero, sollozaba y luego le gritaba a los fantasmas con que conversaba por largos ratos. Durante los días que pasó acostada en su cama siempre llevó una camisa de fuerza. Todo el tiempo los médicos venían con sus medicinas mágicas para darle inyecciones que la tranquilizaban.

Pero nunca me tocaron. No, no me hicieron caso.

IX

Es difícil respirar. Me está asfixiando.

Me encuentro boca abajo en el lodo. Llovizna. Me empujo contra la tierra para levantar la cara. Dejo la lluvia acariciar mi rostro antes de abrir mis ojos. Lo que veo es...

Todo está gris, marrón. Los árboles quemados parecen ser esqueletos en el horizonte. Cuervos voraces pican los ojos de un caballo muerto.

Huele a carne quemada.

Oigo lamentaciones, pero no veo a nadie.

Me siento como si me estuviese ahogando. Extiendo la mano y pido

ayuda. Nadie responde.
Dejo de vivir.

X

MÉDICO: “Se llamaba Clara. Era huérfana. Se volvió loca después de descubrir a su madre muerta. Fue un drama bien trágico.”

POLICIA: “¿Por qué? ¿Qué le pasó?”

MÉDICO: “No sé exactamente. Los periódicos contaron que su padre había muerto en la guerra y un poco después su madre, que se llamó Miana, y quien siempre la había atormentado a Clara (la trataba como si Clara fuera la madre y ella la niña), finalmente se suicidó.

Clara tenía nueve años y después de haber vuelto de la escuela entró en la casa a mostrarle a su mamá un dibujo y de pronto encontró a su madre sin vida en la cama.

Cuando la policía llegó a la casa encontraron a la niña sentada en un rincón — temblando. Cuando el policía se aproximó a ella, ella siseó como un jaguar. Desde aquel día ni una palabra salió de sus labios. Se encerró en su mundo de sueños y pesadillas y allá se quedó.”

POLICIA: “Comenzaremos la investigación mañana, Doctor. Voy a llevar esta almohada conmigo, ¿vale?”

MÉDICO: “Sí, sí, claro. Haga lo que quiera. Usted sabe mejor que yo lo que hay que hacer en este caso.”

XI

Dos días después, la enterraron en el cementerio de la iglesia al lado del manicomio. Su epitafio decía:

CLARA 1945–1964

Ahora camina hacia el paraíso
Al final, encontrará la paz eterna.

MARIANO

isolda y mosquera

Luis Rebaza-Soraluz

Viajó Mariano a la Europa de finales de un siglo. En cierto punto de su infancia se movió del tablero de una ciudad al trazo de una metrópoli; de lo remoto cincelado en piedra y lava sobre los pies de un volcán, hasta lo construido sobre una roca en los aires con los rebordes almenados y majestuosos de su imaginación. Y a través de dos océanos azules.

En la *Villa* del volcán, en el cajón de su campiña por tres costados, en cuna levantada a siete mil pies del nivel de las aguas, había llegado al mundo *un* Mariano que él mismo nunca creyó haber sido. En travesía de nueve semanas, sobre la maternidad de las olas, se había regestado *este* Mariano, ávido de albedrío, amamantado por viento. Llevado hacia un lado de la balanza para un perfecto equilibrio. Dos distintas personas y un solo y verdadero Mariano, nacido en esa *Villa* señorial como penalizado de antemano por un futuro de paria: encerrado como nieve en una jaula y puesto un día por la providencia bajo el calor de la libertad.

De no haber *este* Mariano hendido dos mares, la posible adolescencia del *otro* hubiera reclamado un escenario distinto al tablero de su nacimiento; uno reforzado por montañas más nobles y quizá no más grises, en una ciudad milenaria que envejecía a dos leguas más de altitud que su tierra natal, lejos del océano y de lo volcánico, superpuesta sobre restos derrotados de lo que fi era el ombligo de un mundo. Y quizás aquel Mariano hubiese tenido una educación de severos convictorios en esa otra ciudad — apoyados en la espalda de sus piedras modeladas y enormes —, como era usual en el virreinato para los varones que procedían de una familia que además de su solvencia se destacaba por una impecable foja de servicios militares. En aquella villa de su nacimiento, planeado ajedrez, Mariano dejó otro reino que hubiera cambiado por un caballo.

Y convertido en oficial del imperio este Mariano atravesaba ya plazas y calzadas de las cortes — con el reino que edificó en los aires a sus pies — como había aprendido a atravesar los patios empedrados de educación del Colegio de

su niñez en la cercana Francia. Su primer paso de hombre no era uno sobre las aguas, ni sobre porosa lava, sino el inicio de una cadencia redoblada y marcial, con porte e ilustración, que navegaba por losas multicolores de salones y palacios.

En esa Europa peninsular y pálida, germana y morisca, entre banqueros y acuartelados, su apellido era reserva de mediano capital y depósito de influencias, merced a un escudo de armas forjado por primos, tíos y abuelos. Inmerso en la imperial tradición de hidalgos que vestían el hábito o las armas, y sin estar dispuesto a liberalidades administrativas o comerciales — y menos al oficio de algún gremio de plebe — Mariano optaba sin mucho esfuerzo por devanar el nervio de la espada y correr con calculado suspenso por el filoso cauce de la pólvora.

Décadas atrás, su tío abuelo llegó a *Villa Hermosa* cuando era sargento mayor de milicias; bien casado con la fortuna, ésta le dio tres hijos que fuera de la comarca escalaron a tiempo posiciones interesantes: Brigadier, Oidor, y Sacerdote influyente — en ese orden subieron el otro pie a la carroza de la nobilidad. Su padre alcanzó un corregimiento. Su hermano Domingo sopesó las viejas armas: militar como lo era él y además caballero de la orden de Monteza. Bajo su mirada fraternal le tocaba al bisoño Pío encontrarse con una insignia de Capitán y el prestigio de las “guardias Wallonas”. Todos los varones hacían honor a sus ramas familiares aderezando con hojas los laureles heredados de la mano del conquistador. Pero de la virilidad y juicio de sus antepasados y progenitores, Mariano había recibido sobre todo el doble filo de la espada y la chispa intensa de la pólvora: las dotes del político y el encanto del criador de serpientes.

Como lo había probado su tío el Brigadier, el éxito militar en la corte no se obtenía tan sólo ensangrentándose uniformes o entrechocando talones. En mitad del combate, reemplazar o desplazar a un jefe no era algo en extremo difícil, aunque era un doble riesgo dependiendo del flanco; hacerse de la confianza de un ministro de la corona o de un Virrey, en descampado, por lo menos era más ambicioso y requería otro tipo de destreza; para tomar los salones de la corte sin cargas a caballo había que hilar muy fino y morder con los palpos, sin llegar a cortarlos, unos cabellos de seda. Para eso era Mariano el más dotado, encantador y certero.

Por esos corredores iba Mariano cardando su ovillo. Escrito en carbón estaba que sirviera sus armas en las fronteras de España; pero no de guardamarinas en el norte y frente al enemigo británico, como su hermano Domingo, con poca oportunidad para maniobras diplomáticas felices, menos ascensos, y lejos de inversiones en tierra más firme. El mayorazgo debía servir en algún punto accidentado del reino vasco, todavía almenado y majestuoso para sus planes, mostrando ser extranjero de doble cuño, madrileño de modos y ultramarino de un dejo afrancesado y cierta oscuridad facial. Y dejar eso asentado en tinta. Poco le importaba ser visto con sospecha, pues lo vital era ser visto.

Con la esgrima en el tono de su voz aproximaba al mundo hacia su guardia, el resto lo poseía en el brillo de sus ojos.

En los albores de su orgullo consideraba haber enderezado el tronco torcido de la estirpe con un trasplante a tiempo, mas su experiencia europea le reservaba desde siempre un legado nativo: retornar porque todos volvieran a su propio rincón, pertenecer a los indios «Dragones de milicias de Majes» bajo el vuelo de cóndores y sobre gruesa arena, arar en el océano de su ambición desde esas playas a sólo unas leguas horizontales de su ciudad natal. Conjurarse con el antípoda que dejaba atrás. Pero *este* Mariano sorteaba el destino con el botón de un florete, como no pudo hacerlo Domingo — pródigo en salobridades — unos años después. Si Mariano viajaba al desarraigo era para dirigir la orientación de la fortuna en la fauces del reino, puertas que le habían abierto sus tíos los Goyanoche.

En el territorio español tenía con certeza un lugar previsto por si el pulso de su manufacturado destino temblaba: carne de cañón de origen colonial, como lo fueron sus hermanos por un tiempo. Como hubiera sido de ser *otro* el Mariano. Con pericia este Mariano reducía a un mínimo aceptable los móviles que obligaban a los oficiales sin padrino a disgregarse de un confin a otro del Imperio. Desestimaba rivales y blandía su mejor arma: dentro y fuera del reino los tíos Goyanoche dejaron su fidelidad aclarada en dorado y en rojo. Y Mariano procuraba ahondar con vigor sus ligazones familiares, oro y sangre, en el favor de los múltiples brazos del monarca.

Se estableció Mariano en esa España, a poco de dejar la adolescencia, algo después de balbucir sus primeros comandos, luego que se estabilizara en una talla del uniforme. Ya seguro, hizo traer a su lado a Domingo y a Pío. En la corte encauzó a medias al mayor y terminando el siglo lo enviaba de regreso a ultramar, alejándolo por su bien de la cada vez más peligrosa frontera marítima con la pérfida Inglaterra. Hizo que el más joven siguiera sus pasos en Francia hasta que toda una revolución se interpuso en sus proyectos. Viró algunos grados pero no perdió de vista su castillo levantado sobre el horizonte. Mariano viajó a Europa no sólo para servir al Rey sino también para colocar con buena mano la hacienda de su apellido y, en palabras de su madre, a sus mayores tesoros. Para el texto y el blasón estaba él, nunca faltarían ramas de la familia en esa parte del mundo a quienes encargarles la administración y la cuadratura de penosos números.

Destacado en Bilbao, trasgando convites en una *via crucis* sibarítica, embarcaba en los salones y enrumbaba a las fuentes plateadas navegando entre copas de vino. Mariano se rodeaba de uniformes y medallas, de sedas y bucles, entre burbujas. Y con gusto se embriagó con otro americano de sombrero extravagante, ojo crítico y lengua bífida, que no se cansaba de refunfuñar exabruptos contra los godos y codear a las parejas más respingadas. Y siempre desembarcaban de su travesía saliendo por las cocinas entre los humores densos

de las doncellas y la áspera mirada de los hombres que alimentaban de carbón los fogones. El amigo se llamaba Simón, y sobre esa piedra edificó un tabernáculo de forasteros.

Un buen día, uno de tantos extraños de gélida sonrisa le presentó a una joven francesa a quien Mariano observó sin preocupación, para luego percatarse de que parecía una niña perdida, hermosa, pequeña, sensual y pálida. Lejana como un viaje. Le puso atención a ese acento, a los encuentros y desencuentros de uVes y eMes, a la plasticidad de las vocales que se tendían la mano resbalando sobre un salón donde vibraban las cuerdas de un lenguaje universal, al ritmo encorsetado de una danza que tartamudeaba en nariz y labios como un balcón inclinándose en la noche hacia el castellano. Como poseído por una mitad impetuosa de su alma, Mariano se repetía a sí mismo las frases que le escuchaba como si las oyera venir desde otras tierras más allá de dos mares. Nunca le podría quitar a sus labios ese poder de fragmentarlo y volverlo a amalgamar en un solo espíritu con brillo de medalla reciente. El español le habría de acariciar los labios hasta su solitaria muerte. Y en vida le habría de convocar la dualidad de su destino. Y con dos variantes del mismo acento ambos habrían de rimar pláticas y susurros.

Cuando Mariano reconoce en Thérèse un puerto firme donde descansar de un par de océanos, el nuevo siglo tenía casi dos años, viejo de un régimen y de revolución; y prematuro de un orden, su tiempo aparecía atropellando como potro brioso detrás del nombre y la juventud de Napoleón Bonaparte.

Un joven general de cabello largo y extraordinaria videncia militar reunía nubes oscuras. Y en la calma que presagiaba la tormenta Mariano no tardó en deslumbrar a Thérèse. Refugiada en España debido a la revolución, no tendría pasado ni tuvo futuro para esos años de frondosas pasiones. Mariano no habría de saber cuál había sido su origen familiar ni pudo imaginar lo que pasaría con el destino de su progenie. Noble o burguesa, pudo sencillamente poseer algunos bienes inmuebles o pequeños campos de cultivo. Aterrorizada pudo haber visto como centenares de hombres, con mujeres y niños, malvestidos de rojo y desgarrados, sucios y malolientes, pisoteaban las flores y sus cercas tocados con gorros frigos y empuñando trinchas, hoces y martillos de herrero. Pudo haberse, la infeliz, tenido que disfrazar bajo harapos, quizá los mismos que recogió con repulsión luego de la plaga, para alcanzar los hitos de frontera.

Mariano la envuelve en su orfandad con los cuatro vientos de sus ancestros, encajes y organdí a favor y en contra de la dirección del reloj, y le murmura su historia cada vez de más cerca, como si se tratara de un secreto que el corazón le exigía confesar en contra de sí mismo y desde una remediante mitad: por un lado descendía de Moctezuma, y por el otro de los Borgia, al amor lo llevaba una actitud de sacerdocio. Dueño de casi una provincia del tamaño del propio reino vasco, allende el mar se extendía su fortuna, donde un dorado disco se ponía sonriente sobre otras playas.

Tenía mayores razones para que ella le creyera a ciegas: su tío era

Arzobispo de Granada y la extensión de su riqueza — hasta donde podía verse en la cantidad de ceros a la derecha de sus gastos — era palpable en el fino género de sus uniformes y en las hebillas de su calzado. Luego los presentes, las flores que volverían a levantarse tras de otras cercas.

Una y otro se hicieron a sí mismos de palabras a medias, se soñaron tangibles entre los cortinajes de las carrozas, se hallaron en libros, se perdieron diseminados por las murmuraciones, se reencontraron en una fisura descuidada por las guerras. Sus citas invisibles para ojos del resto se hicieron urgentes. Nadie los ve juntos pero no se despegan, y antes de desvanecerse por completo de la dimensión corporal del mundo la pareja decide casarse con rapidez porque el amor apura su dulce fondo. De la boda sólo se llega a saber el nombre de un sacerdote francés, también exiliado, y de una oscura capilla decorada con querubines pudorosamente velados. Los rastros sin testigos son documentos que se hicieron a prisa y con mala caligrafía, entre borrones en carboncillo. Nadie recordó recogerlos. El resto de los sucesos son oscuros y es posible que así fuesen porque el propio Mariano lo quiso, lo que aún quedaba del inimitable en las sumas, restas, multiplicaciones y divisiones del raciocinio y el sentimiento.

Lo que luego pareció imposible fue que Mariano olvidara o pasara por alto la autorización del Rey para su matrimonio en regla, la hubiese aceptado como actitud del *otro* quizá no cumplió esta obligación porque el coronel estaba demasiado enamorado para arriesgarse a que le denegaran el permiso, bastantes problemas tenía la corona: el primero Godoy, después la pérdida de Santo Domingo, Trinidad, Luisiana, y además su pacto con Francia. El coronel Mariano Isolda ignoraba que muy pronto vendría Trafalgar. El temor de una negativa se justificaba con una corona preocupada porque sus hombres, en especial sus oficiales, no contaran con compromiso para evitar ir al frente o para no movilizarse con la imperiosa rapidez con que el siglo se iba. Pudo ser que la francesa y el sudamericano fueran víctimas del impetuoso romanticismo, de los impulsos de otro Mariano, de otra Thérèse, del sentimentalismo español que hacía agua en sus fronteras, del bien francés, o del simple hecho de que ambos querían apurar su noche de bodas. Pudo ser el amor: dudoso amigo, curioso enemigo.

A pesar de estar envuelto en el follaje de una vida de recién casado, en sus mareas de lino, durante esos años Mariano no olvidaba a la familia en ultramar. Escribía sin cesar a su hermano menor, al que acompañó a su padre en la guerra contra el mestizo rebelde Amaro; a Pío, quien lo veía a él como a un modelo sin igual, insuperable. Mas ese Pío nunca conocería ni reconocería a Thérèse. El orden de los factores sí alteraba el producto.

Viajan ella y Mariano a la Francia insurgente de Napoleón, y se establecen en París con la misma premura que signó su matrimonio. A los meses nace el pequeño Mariano. Apenas recobrada del parto, Thérèse se entrega desenfrenadamente al amor de su marido. Durante el tercer verano del nuevo siglo,

Mariano engendra a Flora.

Flora nace un año después, en abril, en una calle residencial de París, adonde llegarán un día Simón y su amigo Crusoe, un viernes; allí donde los visitará un simpático botánico francés acabado de regresar de un viaje alucinante por las Américas, que recorrió dibujando flores y midiendo piedras para un ciudadano alemán que por las noches pretendía observar la palpitación del cosmos. Un domingo de diciembre, en semana de astrales deslumbramientos, armados de abanicos y catalejos, en cuadrilla de gritos y apretujones, en racimo de americanos, germanos, peninsulares y franceses, contemplaron el coronado espectáculo del emperador Napoleón I.

Cuatro diciembres más tarde, un buen día de sol, Simón decide regresar a su América y pasa por su puerta a despedirse, pues antes parte para Roma. Adiós sorna incansable contra los godos, adiós sombrero.

La situación se oscurece con el invierno que se acerca, el destino hunde barcos sin mediar tormentas, quizás giros sin recibos, invade legalidades y depósitos bancarios con burocracia de guerra. Entonces Mariano decide informarse a fondo de la seriedad de los hechos que ocurren en España: se ha perdido contra Nelson hace ya tres buenos años, no hay Armada Invencible, y la Francia de su amada amenaza con ocupar formalmente la invadida península. Sueña con oscuros grabados de tinta y fusilamientos entre corrientes de aire y sudores fríos. Entonces recuerda bajo el aguafuerte de cortas fiebres. Escribe con vehemencia cartas que no termina; americano y oficial español, se cuida de que alguien lo señale por la calle, de atar los cabos perdidos de sus contactos, de saber de tíos, primos y hermanos, de poner a buen recaudo casa y riquezas que desaguaban.

En junio, *este* Mariano enferma de uno de esos males desconocidos y muere sorpresivamente, quizás engendrando más monstruos en su delirio, sobre su mesa de trabajo, empapando papeles, mesa y alfombra, con una tinta azul como el mar adentro, sin dejar en regla documentación alguna.

Años más tarde agonizaba el pequeño Mariano, nacido por decisión de su padre en una ciudad luminosa. Y el coronel Isolda no les dejaba a sus mujeres ni su apellido, ni su nombre. Bajo un pálido candil, sólo un horizonte teñido de un azul demasiado profundo donde solía morir un sol de oro, que le hubiera cerrado los ojos de ser el *otro* Mariano.

HISTORIA DE DOS EN EL CENOBIO

Armando Romero

Levantaríamos falso testimonio si dijera que Anunciado no respondió con intención violenta a lo acordado en la sala mayor del Cenobio, la otra noche. Iracundo dijo que si lo metían a él en esa cobija iban a quedar once mil preguntas en el florero. Y esa noche para todos se perdió, para siempre. ¿Para siempre? Sí, no se detuvo. Siguió.

No vamos a ver aquí entonces el hilo sino la aguja; no el dedal, sólo la tira que lo tira y lo tiró de este lado, en el que ahora con ustedes estoy, para que vean en claridad de dos monedas frente a frente la ilusión de su rabia y lujuria como constructoras de un camino obvio, ebrio.

Si alguien le prometía la noche en esta orilla, del lado oscuro, Anunciado buscaba, él, ser el sol completo del otro, el de abundante claridad. Extrema facilidad la de moverse entre las piernas de una realidad sin asiento, tenía él. Acróbata entre un cielo de fiesta y un piso de aserrín, la rabia vino cuando el Ortodoxo Mayor, no avisándole apenas, corrió el velo de una historia lluviosa y maloliente.

Sucedía que detrás de la fachada en ruinas del viejo edificio central, allí donde un sacrificio había dejado las huellas negras de sangre en mil palomas, un inusitado número de peregrinos, de abolengo merecido, había plantado en choza firme, carpa enhiesta, suerte en mano, una morada compartida con su eterno vagar imposible. Y no era que esto, lo de siempre, se saliera del común, era que entre un aviso y otro todos los miembros erectos del Cenobio habían llegado a la conclusión que las mujeres de los peregrinos, o al menos algunas de ellas, extraordinariamente hermosas, no les dejarían a los monjes en la paz de sus celdas un momento en vano.

Así, pues, el día que amanecieron esos caminantes como hongos por la madrugada, un tropel de cuchillos cortó el aire de sagrada configuración y

permitió que cayera una imagen maculosa contra el paisaje sin pecado concebido. Bravas ellas, las hermosas, comieron a la mañana un cordero asado oloroso y grasiento entre las comisuras de unos labios espesos y las telas en delicia del cuerpo, espejeando con la luz filtrada por la edificación ruinosa. Era el blando de las piedras contra la firmeza de sus glúteos, estiradas así como así nomás, dale al rebote de tanta mirada enloquecida, flácidas desliéndose como la carne en la boca, como el óleo de un santo quemándose al sol.

Los días se fueron a cabriolas de manada hasta que las brutales bestias del Cenobio comenzaron a tomar forma. Patas de ganso fue el adorno en ambas mejillas del encargado del Sagrado Oficio, más un pie de negro puesto en el pecho contra el recorte de los pelos blancos; erizada forma de plumas de águila en los brazos y antebrazos del protector del Acuerdo Divino; fácil colmillo al dentellazo en la espalda como arma del Floreciente Espejo del Gallo, encargado como estaba de martillar para siempre una flor hasta introducirla al centro del corazón de una estatua de mármol de Afrodita Virgen; ligero bigotazo y saliva para las huestes hostiles de los sótanos, no así risa de rabia radiante para los acumulados en los áticos; fue entonces el Heterodoxo quien poniéndose un reptil en la frente vino a decirles: “Inconcebible es que Anunciado haya volteado el envés de todos los acuerdos, peor que disparado en la dirección de su deseo el alma nos haya dejado en vela y en vilo”. Y a coro pelado, todos los cenobitas, desde la media suela de sus sandalias, asintieron con el horror de unos ojos incomprensibles hasta para el Sagrado Libro.

Pasó lo que pasó. Anunciado, caído en tentación desde la terraza de su celda, sin librarse de todo mal y peligro, abrió con una cuchara de fondo doble, azucarada y filosa, un hueco cada vez más en la pared de adobe de su cuartucho, y por allí, metiendo una mano y un pie y una cabeza, logró acomodar el cuerpo a la vecindad de los peregrinos.

Estos, dándole de miradas por ambos lados creyeron reconocer en él la santidad acumulada por siglos dentro de los muros del Cenobio. El, advertido de sus dones, los dejó hacer y pensar en bien para sus adentros, y aprovechando la oportunidad en moneda de oro entabló con ellos una colmena de palabras y salmos cruzados como dientes de un crustáceo. Demoró, pues, los días en este coloquio de plegarias y ofrendas. Más tarde, inició un jugarlo todo a levantarse muy temprano y luego de oraciones y abluciones desde su cuarto, donde reinaba una cabeza solitaria sobre un cuerpo desnudo, y antes de ir a conversarlos, vigilaba el desplazamiento de los peregrinos por detrás de la fachada en ruinas, acomodándose en su búsqueda a sus movimientos y destrezas. Así hasta el día,

intangibles, en que pudo aislarla a ella de la grey y verla en el jugo de la mañana sola, pendiente del hilo que desde sus pies la ataba a una belleza extraña, de animal herido.

No tuvo que decirselo para ya amarla con esa pasión que de sólo sus ojos y su barba una luz despedía. El lo vio frente al espejo y lo supo, frente al fogón, al fondo del plato donde ya comer no podía. Gritó con afán un día no resistirse y era puro sufrimiento enjaulado porque el Ortodoxo Menor a vigilar la vigilia lo había nombrado, y al pasearse atisbando ojos abiertos por los corredores no veía más que el deseo de su amor reflejado en la oscuridad de las celdas, y el paso a paso de sus pies desnudos rasgaba la tierra como un vientre sedoso y tierno. Pero nadie lo oyó en el Cenobio, acostumbrados todos a ese ruido de hospital que a veces venía de las cámaras de tortura y disciplina.

Pero desde que pudo sentirla suya ya no dejó día sin pasar a escondidas a las ruinas y encaramarse en una de hablar y hablar con todos los que la rodeaban, hasta que al fin determinó el rostro de los que prometían ser padre y madre, confundidos en una sola mirada de respeto y miedo ante esta aparición beatífica que ellos juzgaban, alineando el hábito, la cruz, la chistera, los dedos a través de las sandalias, y ya no hablemos de su encantadora barba de amarillo oscuro, perdido. Allí cayeron de rodillas y él, Anunciado, cambiado de orilla a orilla, claro y oscuro, acarició el tope de sus cabezas con una bendición plana y plena de amor resbaladizo y malaventurado.

Fácil la consiguió apaciguando las cabras que de leche y carne abastecían a los caminantes. Le habló entre plumas de un dios esponjoso repleto de misterio hasta los tuétanos; le encomendó servirse de una unción elevadora de todo lo bendito; canónigo magistral le cascabeleó una plática sin limaduras del sagrado desasosiego; y así, de soslayo, se la llevó de visita a su calabozo por esa hendidura estrecha que a la pared había abierto.

Ella, de nombrarla diríamos Sisella, nunca había concebido sin pecado un dos para su vida, en especial, para esos ritos del amor, y sin embargo era toda pies de caminos largos y amplias manos de trabajo y ardor en las noches celestes. Fundiéndose en padre y madre había encontrado compañía para su peregrinar, pero era cierta su soledad y abandono, encaramada ya fuera en la pila de ropa que aguantaba los porrazos de la limpieza o atada a ese trajinar de leche, carne y queso que venía de los rumiantes. No había que quebrarse la cabeza para verla acabronadamente bella dando brincos por ríos y quebradas, por peñas y cacerolas, sola contra las leyes de la manada.

Al principio Anunciado no la dejaba estar mucho tiempo dentro del cuarto porque Sisella, enamorada del tenebrario sobre la mesa, se perdía fácilmente en la inmensidad de la luz contra las sombras, ya que nunca el respunte de sus ojos había apuntado contra el álgebra de las iluminaciones. Pero, ya acostumbrada a ver por entre los ciriales, más tarde se quedó, así la ausencia se notara entre las cabras desperdigadas o el río sin tropiezo.

De amor hay que decir que salieron volando como si ya al cambio de las miradas hubieran gestado una multitud de aludas por las paredes y los rincones. Hasta que un día una lama espesa y verde, que Anunciado sentía venir de sextos y quintos infiernos, si no más, los metió en la horma de un apetito voraz y escabroso. Despojados de toda investidura se poseyeron, se ensartaron, se hundieron en el mundo, se hicieron pedazos de amor en el tablón a mitad de la celda, donde a más de ejercitar estómago y espíritu ahora veían congraciarse cuerpo y alma. Y al sucederse de los días con el anca limpia barrieron los obstáculos y absorbieron las sustancias, lisa y llanamente levantaron el fuego y al ardid pusieron en celada. Con todos los hechizos se mandaron para volver a la mano maestra luego y reiniciar el indomable ejercicio de una fiesta cotidiana y enredada. La fiesta de dos cuerpos que multiplicaría en llamas los espasmos.

Anunciado no perdía maraña en su entusiasmo y a boca partida le hablaba de escapes furibundos, huidas encantadas. Sisella lo escuchaba de ensalmador convertido y a los ojos abiertos aprobaba los beneficios de un destino común en éxodo, más esto fue de días y de noches, de semanas y meses, sin resultado positivo. Y entre él más hablaba, más de ganas caía la desesperación de Sisella, caminante al fin, por partir; hasta que un día, golpeada por tanto labio de él perdido en inventar la realidad distante de una vida juntos, decidió, pasajera sin tiempo y contra el espacio, deshacerse a placer compartido, disolverse poco a poco en el aire.

Anunciado, embebido en el flotar y aflorar de las pasiones, no avistó que Sisella se estuviera desperdigando lentamente y alternaba el empeño de su historia de un viaje fulguroso con posiciones desenterradas de sótanos y cuevas en laberinto. Pero la realidad se le iba desmoronando gota a gota. Sisella, por su parte, daba la impresión de no haber advertido que esa abertura por donde se escapaba en aire su cuerpo estaba allí desde siempre frente a ella, pero era clara su conciencia como el centelleo de Cenobio desde las ruinas.

Pronto su familia de peregrinos avisados de las partidas notó que de pies en Sisella sólo era humo y de dedos en la mano un vago recuerdo. Un interrogatorio vino, intenso, aunque cosas eran también del otro mundo, para confirmación estaban allí los monjes del Cenobio, y a oración se callaron.

Pero hubo un día en que para Anunciado Sisella fue sólo un polvo de líquido por sus manos. Y fue entonces, y allí nomás que supo la magnitud de su desgracia: ella había desaparecido.

No se sabe al momento, pesquisa en vano y puerta, cómo llegaron hasta el dintel de Anunciado para buscarla. El la negó, y aunque cantara mil veces la negó en existencia con razones disueltas en una lógica inconvencible. Pero hasta allí, celda crapulosa, la había visto ese alguien difuso, padre y madre, que ahora empezaba a adquirir un rostro. No, dijo él, echándose sobre las espaldas un dolor quebradizo.

Cavaron con saña toda la celda y aunque un olor que se les pegaba a los andrajos los mantenía a raya, no pudieron, como es de suponerse, encontrar más que polvo a polvo convertido. Y así lo abandonaron. No me queda por decirles la maldición que clamando a un dios le dejaron sobre el tablón silencioso.

Pero contra el Ortodoxo Mayor no hubo invencionero ni tramposo: prendido a los libros y las láminas se figuró el secreto en una serie de imágenes sin propósito definido. Y a él vino con la jaculatoria siguiente: “De culpa no estás hecho, Anunciado, más sí del delito; de penitencia nada nos queda.”

Eso fue todo. Anunciado, ahído de una furia y hecho trizas, arrostró el veredicto y esa noche para todos se perdió, para siempre. ¿Para siempre? No, antes se detuvo.

Sisella al fin de ruinas lo estaba esperando, y diluida y hermosa como siempre dejó ante sus ojos, que no creían en la bondad huidiza de lo eterno, un cordero, aquel que por ventura extirpa las caídas del mundo. De él comieron los dos, ardiente carne entre los labios, antes de perder en un camino gozoso el juicio final y todo lo que les quedaba de divino.

RESEÑAS

Carlos Drummond de Andrade. *Itabira: antología*. Pablo del Barco, ed. y tr. Madrid: Visor, 1990.

Hacia 1941, en uno de los lúcidos ensayos incluidos en *La experiencia literaria*, Alfonso Reyes meditaba sobre las ambiguas fronteras que separan, más tenue que tajantemente, los dominios lingüísticos del portugués y el español. “Las diferencias”, señalaba, “nos chocan más entre las formas semejantes que entre las desemejantes: y las diferencias en lo que más se nos parece son las que más nos impresionan. El choque puede llegar hasta el efecto grotesco”. A continuación, jocosamente, Reyes recuerda algunos ejemplos de las proezas léxicas que ha de hacer un hispanoablante para acceder al portugués: **vassoura** significa ‘escoba’; **escova** significa ‘cepillo’; **barata** significa ‘cucaracha’; **escaler** significa ‘bote’; **esquisito** significa ‘raro’ o ‘repugnante’... Podríamos, por nuestra parte, añadir nuevas perplejidades a las ya mencionadas: el **sotão** portugués, en realidad, es lo que en español denominaríamos ‘ático’, o sea, lo contrario de un “sótano”; el verbo **brincar** se traduce, más bien, por ‘jugar’; el verbo **jogar**, frecuentemente, por ‘tirar’; el verbo **tirar**, por ‘sacar’. La lista resulta mucho más numerosa; lo que nos interesa aquí, sin embargo, es la conclusión del ensayo reyesiano: “son muchos los peligros de la cercanía. Poseer a la vez, y poseer a la perfección, cuatro lenguas afines y que se perturban entre sí, y aún atajan el aprendizaje por lo mismo que se entredivinan, como el castellano, el portugués, el italiano y el catalán, yo lo refuto por el mayor acrobatismo. Esto es, al pie de la metáfora, hazaña tan sutil como partir un cabello en cuatro. Junto a esto, me río del árabe que habla alemán o del malgacho que traduce a Góngora...”

Magister dixit: desde luego que estamos de acuerdo con todas y cada una de las observaciones de Reyes. Lo que lamentamos en estas breves notas es la poca atención que se les ha prestado. Uno de los florilegios más disparatados e inverosímiles de los desmanes cometidos por traductores de literatura, sin duda, sería el que estuviese dedicado al ámbito luso-hispano. Las buenas versiones de obras de un idioma a otro existen, no exageremos; pero paradójicamente, pese a la cercanía lingüística que todos conocemos y nadie niega, dichas versiones son también pocas.

Para ilustrar mejor nuestras afirmaciones, nos detendremos, por el momento, en la traducción del gran poeta brasileño Carlos Drummond de Andrade hecha por Pablo del Barco y publicada recientemente en España por la Editorial Visor como contribución a la celebración del quinto centenario del encuentro de Europa y América.

La iniciativa de dar a conocer mejor en la Península a uno de los clásicos contemporáneos de Latinoamérica es, nadie lo niega, loable. Esperamos que aproximaciones de este tipo sigan ocurriendo. Lo que desearíamos no ver repetirse una y otra vez son los apresuramientos, que no han contribuido sino a deteriorar la calidad de los esfuerzos intelectuales interculturales. La traducción de del Barco aparenta, a primera vista, ser bastante fiel a los originales de Drummond. Su dominio del español contribuye a esta impresión inicial. Los verdaderos problemas empiezan en el dominio literal y literario del portugués y se manifestarán en casi toda la antología, titulada — eso sí con acierto — **Itabira**.

Intentaremos probar sucintamente lo dicho. Si recordamos los ejemplos de semejanzas traicioneras entre el portugués y el español que fascinaban a Reyes, podremos entender a la perfección lo que los lingüistas y estudiosos del bilingüismo denominan “falsos amigos”. Del Barco, precisamente, ha sido víctima de algunas de esas amistades verbales. El mejor ejemplo, tal vez, nos lo proporcionan los siguientes versos:

... porque es ley carioca
(o destino carioca, tando da)
mezclar tristeza, amor y son,
trabajo, chiste, lotería
en la misma concha del momento
que es necesario lamer hasta la última
gota de miel y nervios, plenamente. (p. 277)

Drummond, en el poema “Retrato de una ciudad”, al emplear la palabra portuguesa **concha**, no pretendía, pese a las apariencias, referirse a un molusco, a un ambiente marino ni a nada por el estilo. De manera cómica, prosaico y antipoético a sabiendas, habla más bien de lo que en español llamamos, sin aspavientos, “cucharón”, es decir, un instrumento de cocina. ¿Qué otro sentido podría tener, si no, el verbo “lamer” en ese contexto? La metáfora resulta, desgraciadamente, mucho más cotidiana de lo que el traductor esperaba. El desacierto expresivo corresponde en estas circunstancias a la ausencia de una lectura crítica previa, detenida y exhaustiva de los originales.

Otra falsa amistad es la del adjetivo portugués **longínquo** (‘lejano’), traducido como “largo” en el verso “millones de lomos agachados en colonias larguísimas” (p. 33). Confusión que tal vez se explica por dos cruces: el parecido de **longe** (‘lejos’) y **longo** (‘largo’), en lengua portuguesa, y la existencia de “largo” como arcaísmo español, con el mismo significado que en

portugués.

Si lo antes expuesto puede considerarse como exceso de sutileza de nuestra parte, el lector sacará provecho de lo que a falta de otra expresión denominaremos “infidelidades al espíritu del original”. El hecho de no advertir una metáfora meditadamente vulgar como la del “cucharón” ya lo era, en cierta forma. “Infiel” a la estética drummoniana resulta también la traducción de la palabra **nu** por “nudo” en el poema *Ante um nu de Bianco* (p. 191): “nudo”, recordémoslo, aunque registrado en varios diccionarios de español como sinónimo de “desnudo”, no deja de sonar literario hasta la pedantería, mientras que la palabra empleada por el escritor brasileño pertenece al portugués más corriente y moliente.

Abundantes son los encuentros que tiene del Barco con “falsos amigos” y un Drummond hiperculto inexistente. Sería redundante recordarlos aquí uno por uno. A ellos, pese a todo, no se limitan las inexactitudes de traducción que nos ofrece este volumen. Sin mucho esfuerzo, daremos también con interpretaciones semánticas totalmente infundadas y explicables a duras penas: la palabra **corisco** es vertida como “contraluz”, aunque signifique “relámpago” o “rayo” (p. 231). El superlativo **dangerosíssimo**, que utiliza bufonescamente el poeta, es traducido como “peligroso” al español, cuando sería lógico y posible reproducir el anglicismo o galicismo del original (p. 175). En el célebre poema dedicado a la bomba atómica, el verso que debería traducirse “La bomba / es rusoamericanenglish pero a ella le agradan efluvios de París” es interpretado, para nuestra sorpresa, de la siguiente manera: “La bomba / es rusoamericanoinglesa pero agrandada con efluvios de París” (p. 149)... La correspondencia entre ciertos tiempos verbales del portugués y del español (el pretérito perfecto simple, por ejemplo) no es siempre exacta, pero del Barco no tiene presente este detalle, a veces de suma importancia (véase todo el poema “Confesión”, en que los pecados enumerados parecen, en la versión española, haber ocurrido en un tiempo remoto y no cercano, ambigüedad normal en portugués, aunque extraña al español, p. 103).

No estamos a la “caza de goteras” y por eso preferimos no transcribir la veintena de casos similares que pueden seguir encontrándose en esta compilación. Solamente deseamos alertar al lector sobre las dificultades que supone una empresa lingüística y artística como la de traducir una obra literaria, incluso de una lengua en la que los trasposos pueden aparentar, en un primer momento, ser “fáciles” e “inmediatos”. Uno de los escritores más importantes que ha lamentado la dramática lejanía y el escaso contacto entre las culturas española y lusitana fue Rubén Darío, en *Los raros* (1896). A casi un siglo de sus quejas, la situación no ha mejorado mucho. Y, ciertamente, la calidad de las traducciones poéticas o de otro tipo que circulan tanto en España como en Hispanoamérica no cambia ni un ápice dicho estado de cosas. Del lado lusobrasileño el panorama es similar en lo que a libros hispanos se refiere. Las explicaciones serían prolijas y conviene mencionar, aunque sea de paso, que

la ausencia de una crítica especializada en el campo de la traducción tiene mucho que ver con ello. El caso de la antología que aquí comentamos no es único ni extravagante; resulta, por el contrario, una especie de muestra representativa de lo que se ha hecho usualmente cuando se trata de dar a conocer en nuestro idioma a poetas o narradores de expresión portuguesa.

Miguel Gomes
S.U.N.Y. at Stony Brook

Edgar O'Hara. *Límites del criollismo*. Valdivia, Chile: Paginadura Ediciones, 1991.

———. *Curtir las pieles*. Lima: Jaime Campodónico, 1991.

Lengua en pena había definido al peruano Edgar O'Hara en 1988 como uno de los poetas hispanoamericanos más destacados de las últimas generaciones. La publicación casi simultánea de dos nuevos volúmenes, *Límites del criollismo* y *Curtir las pieles*, en países distintos del continente, confirma no sólo lo anterior, sino el dinamismo de una obra determinada por un modo muy personal de entender y practicar la poesía.

Con respecto a *Límites...*, esta afirmación es cierta al menos en dos sentidos. Una de las empresas básicas asumidas en *Lengua en pena* era la creación de un lenguaje poético donde, más allá del simple conversacionalismo, lo coloquial y lo culto convivieran en franca armonía. El poemario de 1991 continúa dicho proyecto para situarlo, sin embargo, en el marco de una nueva fusión, esta vez genológica. Lo cotidiano y lo literario se mezclan. El decir resultante se desplaza de las posturas más usuales de un género local y moderno como el costumbrismo a los desafueros del epigrama clásico. Tal osadía conduce a una segunda, no menos sorprendente: aunar la sátira de las formas desgastadas inscritas en el orbe "criollista" a la sátira social de una ciudad que aún rinde culto al "buen decir" y a las "formalidades literarias" (p. 45). Como se comprenderá, un encuentro como éste puede convocar lecturas variadas y lectores radicalmente opuestos.

Lima es el espacio imaginario que poblarán estos poemas. El término "límites" alude a la configuración de un ámbito psicológico cerrado. Hemos de recordar, por ello, la claustrofobia propia de toda escritura satírica. Pero el descontento con el entorno humano del que se da testimonio no es expresado con mal humor o amargura moralista, sino con un gracejo que depende más de la habilidad verbal que de imperativos filosóficos:

Tú eras como esos chicos que no soportan
Ni un pajarito en las ramas
O algún geranio con vida.

La gente madura, sin embargo.

Eres ya todo un buitre,
Otra planta carnívora.

(p. 19)

El texto anterior, titulado “El único Darwin que conocemos”, es uno de los mejores exponentes de una serie en la que habría que mencionar “Galanes de Lima”, “Triunfadores de nacimiento” o “La ecléctica”: retratos mordaces de caracteres. Toda una tradición literaria, de Teofrasto a Canetti, ya se había ejercitado en esta labor lingüística tan cercana, no obstante, a la plástica. En poesía, desde los alejandrinos y los romanos a los autores de cantigas de escarnio y maldecir, tampoco faltan antecedentes. O’Hara, con todo, ha emprendido un camino distinto. Puesto que la enunciación de los poemas no declara una sátira **ad hominem** — y, si la hay, no es enfatizada — la “crítica” se vuelve abstracta, colectiva. El sujeto descrito se consustancia con su espacio, o sea, con Lima. Por consiguiente, el objeto ridiculizado puede ser un individuo o muchos a la vez, pero, especialmente, el observado y los observadores, experimentando éstos últimos sentimientos ambiguos que ponen en duda los propios valores de quienes “critican”:

La catadura moral de esa persona
Provoca

Un asco de intensidad equivalente
A veces

A la admiración que inspiran sus poemas.

(p. 27)

La tercera persona, así enjuiciada, se convertirá hacia el final del libro en un “tú” que arrastra al lector — en teoría ajeno — al interior del discurso. El espejismo delata que no sólo se escribe acerca de un espacio distante, sino que la escritura ha de ser entendida como actividad desarrollada en las entrañas mismas de la bestia: el aquí y ahora de la lectura, el diálogo entre destinador y destinatario, es nuestra Lima imaginaria; no sólo referente, sino lugar de la comunicación:

Predicas sin descaro que este libro
Es superficial.
¿Será porque el tuyo, de tan profundo,
Carece de fondo?

(p. 43)

El fácil trasvase silábico que hay entre “amigo” y “enemigo” (“Ácido amigo, ferviente enemigo” se titula el poema) es el que hay entre las dos entidades que denominaremos paronomásicamente “libro” y “Lima”. Los límites de ambos se confunden, son demolidos, al mismo tiempo que se destruye la literatura de lo típico, lo tradicional, lo ingenuamente patriótico — en pocas palabras, lo criollista. Lima no es “eso”, sino “esto”: escritura, libro.

Las búsquedas de *Curtir las pieles* no coinciden del todo con las de *Límites...*, pero no por eso dejan de ser o’harianas en el sentido más exacto del término. La virulencia verbal pervive aquí asumida plenamente, con sus distonías y contrastes, en los que participan todos los niveles de la lengua para conformar una heteroglosia densa y fascinante. Dicha diversidad, sin embargo, captada de manera instantánea en la mayoría de los poemas encuentra ahora una poética conductora diferente. En *Lengua en pena* el motivo del viaje, concebido al pie de la letra como desplazamiento seminarrativo por distintos países y continentes, propiciaba un deambular lingüístico. En *Curtir las pieles*, esta peregrinación es consecuencia de otra no precisamente externa. Como dice el poema titulado “La conquista de la claridad”, se trata de “interceptar cualquier rumor”, pues “el lenguaje cose las hilachas de la divagación” (p. 50).

Itinerarios, sí, pero dentro del discurso. El largo texto que ocupa toda la segunda sección del libro, “Hilachas”, es justamente la mejor muestra de esta nueva manera de entender la escritura como vehículo, en apariencia espontáneo, del acto de divagar. ¿De qué manera se disuelve el mundo sensorial para abrir paso a otro mundo, el de la sola expresión? Rechazando el poder icónico de las palabras. En esta serie de doce subtextos, a duras penas podríamos precisar imágenes claras de un entorno material. No obstante, impresionistamente, ciertas frases, ciertos vocablos nos remiten a un día a día borroso, pero reconocible o intuible incluso como rutinario. Amanecer, levantarse, asearse, enfrentarse con la calle, luego volver, recibir de nuevo la oscuridad son ritos sucesivos escasamente insinuados, comentarios que se encierran entre paréntesis y que coinciden, en consecuencia, con los escuetos subtítulos: “el despertar”, “la tarea”, “la fuga”, “la merienda”, “la búsqueda”, “la penumbra”... Poco a poco se violenta la claridad expresiva, se resquebraja la sintaxis, el habla y el clisé se superponen hasta casi rozar la jitanjáfora:

la avutarda baila al son que le tocan
pero qué ducha en esquivar las súplicas

(p. 38)

Scemejante disolución de lo figurativo es la respuesta a lo que en “Hilachas” se ha denominado “el desaffo”, la tensión entre voz y silencio: “mientras haya poemas nunca habrá poesía” (p. 29). Otra respuesta verificable en estas páginas, sin embargo, es la que nos proporciona el Marqués de Bradomín de *Lucas de Bohemia*, citado en el epígrafe de la segunda pieza de la colección: “los versos debieran publicarse con todo su proceso, desde lo que usted [Rubén

Darío] llama monstruos hasta la manera definitiva". El poema "monstruo", el poema "en bruto", que adopta la apariencia de borrador o apunte tomado al vuelo, con todas sus confusiones y anfibologías, es la nota característica de *Curtir las pieles*. "La conquista de la claridad", ya citada, adquiere así, por ironía, rango protagónico entre las composiciones que se recogen. El inacabamiento de obra que viene en camino, que no ha salido todavía del quehacer creador, es, sin duda, uno de los hallazgos del poemario.

La naturaleza monstruosa de la mayoría de los versos, en efecto, ha sido cuidadosamente perseguida y es producto de reelaboraciones constantes que no es difícil descubrir desde los primeros poemas publicados por O'Hara. Esta vuelta al principio caótico, efervescente del lenguaje constituye una verdadera "conquista" y de ahora en adelante debe considerarse como posibilidad del repertorio lírico cada vez más determinante y complejo del poeta. Su forma contradictoria y rotunda de ser claro.

Miguel Gomes
S.U.N.Y. at Stony Brook

Diamela Eltit. *Vaca sagrada*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1991, 188 pp.

Los escritores de Chile nacidos aproximadamente entre los años 1948-1957 y que dan a conocer sus primeros trabajos en plena dictadura (1973-1989) ya conforman un grupo muy peculiar dentro del escenario creativo y crítico de la literatura de dicho país. Este grupo de autores — la Generación de los '80 o Generación Post-golpe — se caracteriza, en especial, por incursionar en lo que podríamos llamar la poética del desencanto. Es precisamente en esta vertiente donde — reincidiendo en el lenguaje enigmático que le caracteriza — se inscribe Diamela Eltit con su cuarta novela, *Vaca sagrada*.

En esta obra, la poética del desencanto se configura a través del cruce de varios flujos estéticos e ideológicos actuantes tanto en el nivel inmanente del texto como en la relación del discurso narrativo con otros planteamientos o referentes literarios y socio-políticos. Por ejemplo, en el conjunto de normas, valores, actitudes, estilo y tono que gobierna la novela se detecta una aversión a las historias y discursos globales esencialistas que despliegan una gran locuacidad para aprehender ciertas relaciones del “universo objetivo”. En *Vaca sagrada*, en cambio, con un lenguaje ajeno a la anécdota causal y cronológica, se escamotea la carga explicativa de ese discurso totalizante. Así, la novela traslada a un primer plano la estructura de un lenguaje que evoca una gestualidad y un sentir mediante la articulación problemática de historias mutiladas, cuyas imágenes de violencia, desamparo y derrota alcanzan un primer plano.

Los once capítulos de la novela, levemente conectados entre sí, están a cargo de una narradora-protagonista anónima, que también ofrece la visión predominante a través de la cual se proponen los conatos de historias. En lugar de enfatizar la elocuencia descriptiva y explicativa, su voz problematiza la fragmentación, la ambigüedad y la mentira. En tal sentido, a partir del inicio del relato, ella expone en este tono su manera de percibir el mundo: “Duermo, sueño, miento mucho. Se ha desvanecido la forma pajaril. ¿Cuál forma se ha desvanecido? Me acompaña a todas partes un ojo escalofriante que obstaculiza el ejercicio de mi mano asalariada. Fui incapaz de penetrar un universo. Soy

diestra sólo en una parte, en la parte de una parte, veo apenas el agujero genitalizado de una parte. Una paga infernal me obliga a pensar en figuras sesgadas, plagadas de mutilaciones. Sueño, sangro mucho” (11). Más tarde, dentro de un juego metaficticio indirecto, la voz narrativa central insistirá en la parcialidad y subjetividad de su acto discursivo en un contraste — innombrado desde luego — con el modelo novelístico totalizante que caracterizó a la narrativa latinoamericana hace unos años, y que todavía ensaya en Chile, por ejemplo, Isabel Allende. Son varios los segmentos como el siguiente que aluden a este asunto: “He olvidado la parte más concreta de los acontecimientos y apenas conservo imágenes, pedazos de imágenes, palabras sin imágenes. Una orden, un vuelo, un grito, un sonido de guerra, un picotazo, una mujer gimiendo. Tampoco.” (41-2). En síntesis, se propone una trizadura de aquel discurso grandilocuente y referencial para que surja la palabra elusiva, envanescente, no concluida ni concluyente, la anti-certeza.

Otro aspecto de la poética del desencanto que se destaca en esta novela emerge de la conexión de la narradora con los otros cuatro personajes — Manuel, Sergio, Francisca y Ana — en torno a los cuales giran los fragmentos de trama. Donde más se insiste en dicha problemática es en el hilo narrativo que entreteje la participación de Manuel, con quien la protagonista ha establecido una relación de pareja fracturada por el caos, la fantasía, la mentira y la ambivalencia. En contrapunto con las otras figuras de la narración, Manuel representaría el único que no aparece totalmente desencantado. Tiene la obsesión del Sur: “Sólo se iluminaba cuando describía el Sur. El Sur, el Sur, era su mejor oferta y por su lengua aparecían las estruendosas casas mojadas bajo la lluvia, la naturaleza, estallente, los roqueríos que abrazaban al mar” (17-8). Esta imagería de la naturaleza austral convoca la única “utopía” presente en el mundo acotado. Ésta es pulsada, en especial, por los deseos del personaje de escapar de una ciudad siniestra, de abandono moral y físico; donde “la muerte se agarraba de los lugares menos esperables” (41) quedando como símbolo de las acciones inconclusas en las cuales se seducen y tiranizan Manuel y los personajes. Sin embargo, esa esperanza, que se materializaría con la huida de la ciudad, también se desmorona: Manuel es detenido y posiblemente torturado en el Sur. A partir de este dato — que no tiene una cronología precisa — de manera intermitente se cruzan varias actitudes y visiones desesperanzadas en torno a ese territorio. La narradora convoca todo un imaginario del desencanto con respecto a esa última “utopía”. afirma, por ejemplo, que “Pucatrihue era el infierno. Su mar encabritado consumía los cuerpos y los árboles retorcidos emitían figuras espectrales” (19). Luego, dejando en evidencia el grado más íntimo de su internalización negativa de aquel lugar-símbolo, la narradora declara: “El Sur no era más que el vuelo fatídico de los pájaros que a mis espaldas lucían un arma afilada” (183).

Es desvanecimiento de las esperanzas proyectadas en ese Sur mítico, hacen caer con mayor perseverancia la mirada desencantada de la narradora en

el mundo urbano y sus habitantes. Rediagrama así su desencanto en cuanto a las relaciones humanas a nivel privado y colectivo. Por una parte, en la “ciudad vigilada” la protagonista persiste en revivir — mediante una profunda perturbación psíquica — la experiencia de seducción y rechazo con Manuel. Lo recuerda a menudo como un ser “devastado, como si ya se hubiera tragado todas las catástrofes” (152). Esto también se proyecta en una relación caótica con Sergio, quien, al representar para la protagonista un ambiguo y deslavado sustituto de Manuel, no hace más que aumentar la nostalgia de ella. Asimismo, en la ciudad está Ana, quien sostiene económicamente a la narradora básica desde cuando le faltó el trabajo y la pobreza empezó a cercarla. Pero, a partir de ese hecho, Ana se relaciona perversamente con su amiga, buscando apoderarse de su mundo, tocando todo lo que ella tocaba, incluso sus mentiras y alterciones más caras. La narradora indica esto insistiendo en acotaciones metafóricas como: “Fascinada con mi particular fascinación, se acercó a mi obsesión, intentando el hurto personal de mi relato” (80).

Por otra parte, la figura central del relato se adentra en el escenario social, en especial, del mundo de los asalariados y sus organizaciones. Allí termina por aumentar su desencanto, expresado — en este caso — en la imposibilidad de integrarse a una acción política colectiva, con lo cual también deja implícitamente estipulada la poca viabilidad de esta causa. He aquí un segmento que, al ilustrar lo anterior, también dibuja la gran mueca irónica latente en el texto: “Quiero sangrar, desfilando con el puño en alto, gritando por la restitución de nuestros derechos, conmovida por una energía semejante a la histeria. Sangrando, con el puño en alto alcanzo a entender que aún sobro en todas partes, en todas partes me aguarda lo que me hizo huir de todas partes” (116-7).

En suma, la poética del desencanto que recorre *Vaca sagrada* aparece por momentos con cierta nitidez como es el caso recién indicado; sin embargo, en muchas oportunidades penetra en los más oscuros pliegues psíquicos de los personajes y en los recovecos de una ciudad abyecta para expresarse en un discurso opaco, metafórico. Éste deja bastante de lado las relaciones de causa y efecto, más las descripciones externas, apegadas a la búsqueda de un verosímil lineal con la realidad. Quedan latentes, en contraste, las imágenes fracturadas de, por ejemplo, una mujer sangrante, de pájaros heridos, de aglomeraciones que “demarcaban la estructura de un moderno laberinto” (124). Más que explicar, estas imágenes reiterativas indagan en una situación que no logra atraparse. Así, el discurso abre sentidos sin una resolución esencialista definitiva. No obstante, al ser testigo de esta mirada oblicua, mediatizada por la alteración poética, de todas maneras en el lector quedan resonando los ecos de una profunda trizadura moral y social. Asimismo, el lector presiente la gestualidad y el sentir de una ciudad fracturada. De este modo, se descubren las huellas de la crisis de paradigmas socio-políticos y de la convivencia humana. Los escritores chilenos de la Generación de los ‘80 han querido responder estética e ideológicamente a una época con tales características, la que les ha

tocado vivir en estas dos últimas décadas. Si hay algo que en este predicamento los identifica, es su confluencia en la poética del desencanto con efectos, entre otros, de catarsis y exorcismo. Pero a esta vertiente común, los creadores llegan desde una diversidad de voces y enfoques. Y la persistencia en un vasto imaginario del desencanto alcanza, incluso, como en el caso de Diamela Eltit, niveles de audacia y rigor estético inéditos en la literatura chilena.

Guillermo García-Corales
Baylor University

Mutis, Alvaro. *La última escala del Tramp Steamer*. Bogotá: Arango Editores, 1989. 114 pp.

En la última página de esta novela de Alvaro Mutis publicada en 1989, se lee que “sólo existe una historia de amor desde el principio de los tiempos, repetida al infinito sin perder su terrible sencillez, su irremediable desventura”. En efecto, *La última escala del Tramp Steamer*, es una historia de amor contada por un narrador que ha sido, sin saberlo en aquel entonces, testigo y personaje en una red de encuentros y desencuentros donde los protagonistas interpretan su papel en un drama cuya resolución está decidida de antemano.

Los recuerdos del narrador como los del personaje que los inspira, están teñidos de nostalgia por lo que fue y ya no es. De ellos se desprende un tono de desesperanza y resignación frente a un mundo en que todo, animado por un movimiento de inevitable deterioro, está destinado a perecer. El recurso narrativo en que la memoria fluye animada por otra memoria, produce un efecto de distanciamiento que impide todo pathos en esta historia de amor donde la intensidad de la pasión recuerda aquella de Tristán e Isolda, de Marcel y Albertine.

Lugar de encuentro de los personajes es un destartalado “Tramp Steamer” apercebido por el narrador por vez primera en Helsinki para quien este “vagabundo despojo del mar”, le hace pensar en “una especie de testimonio de nuestro destino sobre la tierra”. Asimilado más de una vez a animales heridos o resignados a su suerte, que llevan a cabo su tarea de vivir con paciencia, resignación y fortaleza, cuando el “steamer” al fin naufraga, luego de errar transportando su carga por lejanos mares, parece “una bestia prehistórica despedazada por un enemigo omnipresente y voraz”. El enemigo es, desde luego, el Tiempo que lo ha roído desde dentro, es él también que condena de antemano al fracaso, la bella historia de amor que viven el capitán Iturri y Warda. Exiliados, — él es vasco, ella libanesa —, ellos se aman a bordo del “steamer” con la lentitud y la intensidad de aquellos que saben que sólo el presente les pertenece. Llegado el inevitable fin del idilio, el capitán Iturri siente como si la vida se le hubiera escapado del cuerpo. Sin embargo, en la línea de los personajes de Alvaro Mutis, aún consciente de la transitoriedad de todo lo que existe, y dentro de lo mejor en la tradición del estoicismo hispano, él persiste en cumplir su misión de capitán y se resigna a seguir viviendo con una entereza y dedicación que puede calificarse de heroica.

El “Tramp Steamer”, sin embargo, ha de sobrevivir en la memoria de dos hombres: el narrador y el capitán. Testimonio concreto de la impermanencia de las cosas, se le aparece al narrador cual “memento mori” en momentos de deslumbramiento, de perfección como aquél en que contempla San Petersburgo desde Helsinki y percibe el mundo como recién “inaugurado”, o en las espléndidas aguas del trópico donde una belleza boticelliana le sirve una langosta, o aquel día en el delta del Amazonas, que se le aparece como un obsequio de los dioses. Para el capitán Iturri, el “steamer” es el lugar mismo de aquél paraíso perdido donde vivió el amor tardío que proporcionó intensidad y sentido, aunque brevemente, a su existencia.

En este hermoso libro, donde la prosa fluye a menudo con un ritmo encantatorio, los seres humanos sufren porque, a pesar de las evidencias, persisten en creer en la permanencia de las cosas de este mundo, se obstinan en tomar sus ilusiones como verdades indiscutibles. A la añoranza por una felicidad perdida, se suma una tristeza inefable frente al deterioro inexorable de lo que se percibe como realidad. Esto no impide, sin embargo, a los personajes proseguir su destino sin ilusiones esta vez, pero con la dignidad que confiere la fortaleza para hacer frente a la transitoriedad de la existencia.

Nathalie Pauner
University of Connecticut

COLABORADORES

EDUARDO ANGUITA: (Chile, 1914-1992), poeta, ensayista y narrador. Fue una de las personalidades sobresalientes de la literatura chilena del siglo XX. Estuvo vinculado desde temprano a los grupos de vanguardia, creacionistas y surrealistas, de lo que da buen testimonio la publicación de la *Antología de la poesía chilena nueva* (1935), que editó en colaboración con Volodia Teitelboim. Diez años después publicó la primera antología de Vicente Huidobro. En 1950 aparecieron sus relatos con el título de *Inseguridad del hombre*. Las entregas parciales de su obra poética incluyen *Anguita-Cinco poemas* (1951), *El poliedro y el mar* (1962) y *Venus en el pudridero* (1967), pero su "Anguitología", como la llamaba él mismo, fue *Poesía entera* (1971): un volumen que comprende, además de los textos publicados, obras en su mayoría inéditas. Como ensayista, reunió algunos de sus trabajos en *La belleza de pensar*, en 1988. Ese mismo año recibió el Premio Nacional de Literatura.

MARTHA L. CANFIELD: Colombiana. Es profesora de literatura latinoamericana en la Università degli Studi, Firenze. Ha escrito varios libros de crítica literaria, entre ellos *El "Patriarca" de García Márquez, arquetipo literario del dictador latinoamericano* (Firenze, 1984).

EUGENIO CHANG-RODRIGUEZ: Peruano, profesor del Queens College of the City University of New York (CUNY). Su libros más conocidos son *Frequency Dictionary of Spanish Words* (1964), *Poética e ideología en José Carlos Mariátegui* (1983), y *Latinoamérica: su civilización y su cultura* (1991), traducido al chino. Es académico correspondiente de la Real Academia de la Lengua de España y codirector de *Word*, revista de la International Linguistic Association. Entre los honores que ha recibido se encuentran la medalla de Oro del Congreso y la orden del Mérito del Perú.

CARRIE C. CHORBA: Cursó estudios universitarios en Duke University. Premiada con un Fulbright Fellowship en Colombia (1989-1990), hizo investigación sobre lo que actualmente es su especialidad, la literatura contemporánea latinoamericana. Fue partícipe en un intercambio con la Universidad de Santiago de Compostela. Continúa sus estudios doctorales en Brown University.

LUIS CORREA DIAZ: (Chile, 1961), ha realizado estudios de literatura en las Universidades Católica y de Chile, en Santiago. Su libro de poemas *Bajo la pequeña música de su pie* apareció en 1990 y en los próximos meses publicará *Rosario de actos de habla*, volumen al que pertenecen los textos seleccionados.

EDUARDO ESPINA: Uruguayo. Es profesor de literatura latinoamericana en Texas A&M University. Publicó *Niebla de pianos* (1975), *Dadas las circunstancias* (1977), *Valores personales* (1982). Tiene inéditos: *Curso de lingüística amorosa* y *Un jardín lleno de Búlgaros*. En la actualidad trabaja en el libro de poemas *Historia universal de la literatura*.

ROBERTO FERNANDEZ RETAMAR: (Cuba, 1930). Poeta y ensayista que en los últimos treinta años ha realizado una importante tarea como miembro de la Casa de las Américas, en La Habana, institución que actualmente preside y en la que asimismo tiene a su cargo la dirección de la revista. Es también profesor en la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana. Su obra poética, iniciada en 1950 con *Elegía como un himno*, suma más de quince libros. Desde *A quien pueda interesar*. Poesía 1958–1970 (1980) – que reúne gran parte de su producción anterior – ha publicado *Cuaderno paralelo* (1973), *Circunstancia de poesía* (1975), *Juana y otros poemas personales* (1980), *Poeta en La Habana* (1982), y numerosos ensayos y ediciones de autores hispanoamericanos.

AMERICO FERRARI: Peruano. Fue profesor en la Sorbonne y actualmente enseña en la Universidad de Ginebra. Ha publicado seis libros de poesía, entre ellos *Tierra desterrada*, *Figura para abolirse* y *Para esto hay que desnudar a la doncella*. Está preparando dos ediciones, *Tango*, y *El color del pensamiento*. Como crítico escribió *El universo poético de César Vallejo* (Monte Avila, Caracas, 1974). Además ha escrito numerosos ensayos sobre poetas americanos: Eguren, Gironde, Westphalen, Martín Adán y César Moro.

JORGE GUZMAN: Ensayista chileno, PhD. de la Universidad de Iowa. Es profesor en el Centro de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile. Es autor entre otros trabajos del libro *Contra el secreto profesional, lectura mestiza de César Vallejo*.

LISIAK-LAND DÍAZ: Peruana. Profesora en la Universidad Gabriele D'A-nnunzio, Pescara, Italia. Hizo los estudios del doctorado de literatura en la Universidad Católica del Perú. Realiza investigaciones sobre literatura peruana.

JAVIER LENTINI: Poeta y traductor español nacido en 1929. Reside en Barcelona, donde ejerce la medicina y edita la revista *Hora de Poesía*. Desde 1969 ha publicado doce libros de poemas. Los más recientes son: *Diccionario perpetuo* (1984), *Invenición del otoño* y *Código de lo inmóvil* (1988). Ese mismo año fueron editadas dos antologías de su obra: *Exploración de la palabra*, en Buenos Aires, y *Antología poética*, en Bari, con traducción al italiano de Emilio Coco. De 1991 son *Espejismos, reflejos, dioses y otras imprescindibles realidades*, y *Viaje a la última isla*, publicado primero en edición bilingüe en Bari y luego en Barcelona (Editorial Lumen).

AMY NOCTON: Cursa estudios graduados en el programa de Doctorado del Department of Romance and Classical Languages de la Universidad de Connecticut, Storrs.

JULIO ORTEGA: Perú. Poeta, ensayista, narrador, dramaturgo e investigador de las letras hispanas. Su último libro se titula *Reapropiaciones cultura y nueva escritura en Puerto Rico*, (Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1991).

ROBERTO PAOLI: Italia. Profesor de literatura latinoamericana y traductor. Ha escrito varios libros y numerosos artículos de crítica literaria, entre ellos "Studi introduttivi e bibliografia in *César Vallejo, Poesie*, (Milano: Lerici, 1964); *Mapas anatómicos de César Vallejo* (Messina-Firenze, D'Anna, 1981; *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*, (Firenze: Stamperia Editoriale Parenti, 1985) También ha escrito ensayos sobre Sor Juana Inés de la Cruz, Borges y García Márquez.

LUIS REBAZA SORALUZ: (Perú, 1958). Escribe actualmente su tesis de doctorado en la Universidad de Maryland sobre la poesía de Javier Sologuren. En los últimos años ha realizado una activa tarea como editor de "La Yapa", que se publica en Maryland, y en la que han aparecido sus trabajos más recientes en narrativa y poesía: *Suñó que en una plaza* (1989) y *Dos solitudes* (1990), relatos, y el poema *La dama / The Lady*, con traducción de Elizabeth Doonan (1990 y 1991).

LOLO REYERO: Cursó estudios universitarios en Vigo y Salamanca, donde se licenció en Filología Germánica (Sección Anglista). Actualmente cursa estudios graduados en el Departamento de Estudios Hispánicos de Brown University.

ARMANDO ROMERO: (Colombia, 1944). Poeta, narrador y ensayista, que se desempeña como profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de Cincinnati. En 1988 publicó en Colombia su ensayo y antología *El nadaísmo o la búsqueda de una vanguardia* y en 1989 *Gente de pluma*, un conjunto de estudios sobre autores colombianos e hispanoamericanos. *Las combinaciones debidas* (1989) y *A rienda suelta* (1991) son sus últimas colecciones poéticas. El relato que se publica aquí pertenece al libro *La esquina del movimiento*, que aparecerá en Caracas en 1992.

ALBERTO SACIDO ROMERO: Cursa estudios graduados en el programa de literatura del Departamento de Estudios Hispánicos de Brown University, su especialidad es la literatura medieval hispana. Licenciado en Filología por la Universidad de Santiago de Compostela (España).

SYLVIA SANTABALLA: Cursó estudios universitarios (Distinguished Majors in Spanish) en la Universidad de Virginia en Charlottesville. En 1991, completó el Masters con una tesina sobre el *Mercurio Volante* de Carlos de Sigüenza y Góngora. Continúa sus estudios doctorales en Brown, su especialidad es la literatura colonial latinoamericana.

CRISTINA SISCAR: (Argentina, 1947). Desde 1979 vivió fuera de su país, en Brasil y Francia. Publicó en París una edición bilingüe de *Tatuajes* (1985), poemas. Sus cuentos aparecen en la revista barcelonesa *Trafalgar Square* (1984), en la antología *Mujeres del Cono Sur* (Estocolmo 1984) y en su primer libro, *Reescrito en la bruma* (1987).

BLANCA STREPPONI: Narradora y poeta venezolana (nacida en Buenos Aires en 1952). Actualmente es Coordinadora de la revista *Criticarte*, de Caracas. Ha escrito guiones para cine y televisión. Entre sus últimas publicaciones se cuentan el libro de poesía *Diario de John Robertson* (1990) y *Birmanos* (1991), volumen que reúne tres piezas dramáticas: *Birmanos*, *Hospital* y *Silencio en la pecera*.

LUCIA TONO: Cursó estudios universitarios en derecho en La Universidad de los Andes, Bogotá. En 1991, escribió una tesina sobre la poesía de María Mercedes Carranza para el Masters. Continúa sus estudios doctorales en Brown University.

SAUL YURKIEVICH: Argentina. Poeta y crítico literario. Profesor en la Universidad de París. Sus publicaciones más destacadas incluyen *Fricciones*, México: Siglo XXI, 1969; *Retener sin detener*, Barcelona: Ocnos, 1973; *Rimbomba*, Madrid: Hiperión, 1979; *De plenos y de vanos*, México: Artífice, 1984, y su estudio *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Barial, 1970.

LIBROS RECIBIDOS

ALEN-FISCHER, Ximena. *De este mundo y el otro*. Barcelona: Salvat Editores, 1989. 61 pp.

BARQUET, J. Jesús. *Consagración de la Habana: las peculiaridades del grupo orígenes en el proceso cultural cubano*. Coral Gables: Iberian Studies Institute, University of Miami, 1992. 103 pp.

CAMPOS, Javier. *Las cartas olvidadas del astronauta*. Coral Gables: Iberian Studies Institute, University of Miami, 1991. 51 pp.

CAMPRUBI, Zenobia. *Diario I. Cuba (1937-1939)*, traducción, introducción y notas de Graciela Palau de Nemes. Madrid: Alianza Editorial, 1991. 356 pp.

CHACEL, Rosa. *The Maravillas District*. Translated by d. a. Démers: Introduction by Susan Kirkpatrick. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992. 283 pp.

CONTERIS, Hiber. *Información sobre la ruta I*. Barcelona: Salvat Editores, 1987. 256 pp.

COTTO MEDINA, Celestino. *Niñerías de los años cincuentipicos*. Coral Gables: University of Miami, 1991. 58 pp.

DE CARDENAS, Raúl. *Un hombre al amanecer*. Coral Gables: University of Miami, 1991. 73 pp.

DELGADO, Ana María. *La mitad de un día*. Barcelona: Salvat Editores, 1989. 129 pp.

DEL RIO, Ana María. *Tiempo que ladra*. Coral Gables: University of Miami, 1991. 266 pp.

DURAN, Luis Horacio. *Songs of Love and Wind*. Brooklyn: Editorial Arzas, 1992. 219 pp.

ESVIZAGARAY, Martha. *El trabajo del olvido*. Buenos Aires: Ediciones Ultimo Reino, 1992. 60 pp.

FOX, Lucia. *El riesgo de vivir (drama en tres actos)*. East Lansing: La nueva crónica, 1992. 92 pp.

FUENTES, Victor. *Buñuel: cine y literatura*. Barcelona: Salvat Editores, 1989. 189 pp.

GALLIANO, Alina. *La geometría de lo incandescente*. Coral Gables: Iberian Studies Institute, University of Miami, 1992. 49 pp.

GARCIA DEL TORO, Antonio. *La primera dama*. Coral Gables: Iberian Studies Institute, University of Miami, 1992. 78 pp.

GARZA CUARON, Beatriz, y JIMENEZ DE BAEZ, Yvette, editoras. *Estudios de Folklore y Literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*. México, D.F.: El Colegio de México, 1992. 914 pp.

GIBBS, Virginia. *Las sonatas de Valle-Inclán, kitsch, sexualidad, satanismo, historia*. Madrid: Editorial Pliegos, 1991. 188 pp.

GUERRA, Lucía. *Frutos extraños*. Coral Gables: Iberian Studies Institute, University of Miami, 1992. 178 pp.

HAMED, Amir. *Qué nos ponemos esta noche*. Coral Gables: Iberian Studies Institute, University of Miami, 1991. 99 pp.

JARDINES, Noel. *Pan Caníbal*. Barcelona: Salvat Editores, 1987. 66 pp.

LAND-DIAZ, Lisiak. *La naturaleza peruana en la pluma de José Eulogio Garrido*. Pescara: Gráfica Siva, 1992. 333 pp.

LEVINSON, Luisa Mercedes. *In the Shadow of the Owl*. (Translated by Sylvia Ehrlich Lipp). Barcelona: Salvat Editores, 1989. 211 pp.

LEZCANO, Margarita M. *Las novelas ganadoras del Premio Nadal 1970-1979*. Madrid: Editorial Pliegos 1992. 151 pp.

LOLO, Eduardo. *Las trampas del tiempo y sus memorias*. Coral Gables: Iberian Studies Institute, University of Miami, 1991. 116 pp.

LUENGO, Enrique. *José Donoso: desde el texto al metatexto*. Concepción: Editora Aníbal Pinto, S.A., 1992. 183 pp.

MARQUEZ RODRIGUEZ, Alexis. *El barroco literario en hispanoamérica*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1991. 145 pp.

MARQUEZ RODRIGUEZ, Alexis. *Historia y ficción en la novela venezolana*. Caracas: Monte Avila Editores, 1991. 257 pp.

MARQUEZ RODRIGUEZ, Alexis. *Ocho veces Alejo Carpentier*. Caracas: Grijalbo, S.A., 1992. 222 pp.

MARQUEZ RODRIGUEZ, Alexis. *Relecturas, ensayos de crítica literaria venezolana*. Caracas: Contexto Audiovisual 3, 1991. 174 pp.

MASIELLO, Francine. *Between Civilization and Barbarism*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992. 251 pp.

MORETTI, Darcia. *Los ojos del paraíso*. Coral Gables: Iberian Studies Institute, University of Miami, 1991. 357 pp.

NEALE-SILVA, Eduardo. *César Vallejo cuentista*. Barcelona: Salvat Editores, 1987. 350 pp.

PACHECO, José Emilio. *You Will Die in a Distant Land*. (Translated by Elizabeth Umlas). Coral Gables: University of Miami, 1991. 175 pp.

REYES, Graciela. *Que la quiero ver bailar*. Coral Gables: University of Miami, 1991. 47 pp.

REYNALDO, Andrés. *La canción de las esferas*. Barcelona: Salvat Editores, 1987. 62 pp.

RODRIGUEZ, Alfred. *Ella*. Coral Gables: Iberian Studies Institute, University of Miami, 1992. 85 pp.

ROSALES, Guillermo. *Boarding Home*. Barcelona: Salvat Editores, 1987. 94 pp.

RUIZ RAMON, Francisco. *El inquisidor*. Barcelona: Salvat Editores, 1989. 106 pp.

SERPA M. Manuel. *Día de yo y noches de vino y rosas*. Barcelona: Salvat Editores, 1989. 69 pp.

SCHMIDHUBER, Guillermo. *Por las tierras de Colón (drama latinoamericano en dos actos)*. Barcelona: Salvat Editores, 1987. 67 pp.

TORRES ZA VALETA, Jorge. *El palacio de verano*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1989. 155 pp.

TORRES ZA VALETA, Jorge. *El primer viaje*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1986. 191 pp.

VALERO, Roberto. *El desamparado humor de Reinaldo Arenas*. Coral Gables: Iberian Studies Institute, University of Miami, 1991. 412 pp.

VARDERI, Alejandro. *Para repetir una mujer*. Barcelona: Salvat Editores, 1987. 226 pp.

VILLAVERDE, Fernando. *Cosas de viejos*. Coral Gables: Iberian Studies Institute, University of Miami, 1991. 72 pp.

INTI: NUMEROS PUBLICADOS

NO. 1

Robert G. Mead Jr., Presentación de *Inti*; ESTUDIOS: **Carlos Alberto Pérez**, "Canciones y romances (Edad Media-Siglo XVIII)"; **Robert G. Mead Jr.**, "Imágenes y realidades interamericanas"; **Nelson R. Orringer**, "La espada y el arado: una refutación lírica de Juan Ramón por Blas de Otero"; **Luis Alberto Sánchez**, "La terca realidad"; CREACION: **Saúl Yurkievich**, **Josefina Romo-Arregui**.

NO. 2

ESTUDIOS: **Estelle Irizarri**, "El Inquisidor de Ayala y el de Dostoyevsky"; **Nelson R. Orringer**, "El Góngora rebelde del *Don Julián* de Goytisolo"; **Ronald J. Quirk**, "El problema del habla regional en *Los Pasos de Ulloa*"; **Gail Solano**, "Las metáforas fisiológicas en *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos"; CREACION: **Flor María Blanco**, **Pedro Lastra**, **Antonio Silva Domínguez**, **Saúl Yurkievich**; RESEÑAS: **Helen Vendler**, "*El arco y la lira* de Octavio Paz"; **Robert G. Mead Jr.**, "El intelectual hispanoamericano y su suerte en Chile"; **Francisco Ayala**, "Las cartas sobre la mesa".

NO. 3

ESTUDIOS: **Manuel Durán**, "¿Quién le teme a Gustavo Sainz?"; **Estelle Irizarri**, "El motivo recurrente del agua en *El llano en llamas*"; **Wilson Martins**, "O Romance Brasileiro Contemporâneo"; **Antonio Cirurgião**, "Premonição e simbolismo em *S. Bernardo* de Graciliano Ramos"; **Fernando Diez De Medina**, "Tiwanaku: La ciudad del misterio"; **Herbert Valdivieso**, "La indumentaria folklórica: símbolo del atraso social de Bolivia"; CREACION: **Primo Castrillo**, **Manuel Durán**; RESEÑAS: **Luis B. Eyzaguirre**, "Sobre tiranía y "métodos" de "supremos" y "patriarcas"; **Robert G. Mead Jr.**, "*Tradition and Renewal — Essays on Twentieth Century Latin American Literature and Culture*"; **José Miguel Oviedo**, "Un personaje de Camus en La Habana".

NO. 4

ESTUDIOS: Mario Vargas Llosa, "Albert Camus y la Moral de los límites"; Américo Ferrari, "Sobre algunos aspectos de la sátira en Quevedo"; Gabriel Rosado, "Algunos aspectos de la relación autor-público en *La Comedia Nueva* y *La noche de San Juan* de Lope"; Harry E. Vanden, "Socialism, Land and the Indian in the '7 ensayos'"; Earl E. Fitz, "The Black Poetry of Nicolás Guillén and Jorge de Lima: A Comparative Study"; **CREACION:** Pedro Lastra, Américo Ferrari, Francisco Nájera, José Olivio Jiménez, Jorge Campos; **RESEÑAS:** Manuel Durán, "*Juan sin tierra* o la novela como delirio"; Luis Alberto Sánchez, "El Angel de la poesía".

NO. 5-6

(Número especial)

ESTUDIOS: Luis Alberto Sánchez, "Macedonio Fernández"; José Olivio Jiménez, "La crítica ante el tema de Antonio Machado y su relación con la poesía española de posguerra: algunas puntualizaciones"; José Luis Couso Cadahya, "Búsqueda de lo absoluto en la poesía de Luis Cerruda"; Américo Ferrari, "La poesía de Julio Herrera y Reissig"; Julio Ortega, "Lezama Lima y la cultura hispanoamericana"; William Louis, "In the Shade of the Tree of Knowledge: Marlowe and Calderón"; Earl E. Fitz, "Gregorio de Matos and Juan del Valle y Caviedes: Two Baroque Poets in Colonial Portuguese and Spanish America"; James J. Troiano, "The Grotesque Tradition in 'Medusa' by Emilio Carballido"; Américo Ferrari, "Lectura de 'Abolición de la muerte' de Emilio Adolfo Westphalen"; **CREACION:** Carlos Bousoño, Angel González, Javier Sologuren, Cecilia Bustamante, José Luis Cano, Luis Antonio de Villena, Robert Echavarren, Pedro Lastra Enrique García, Orlando Hernández, Iván Silén, Dionisio Cañas, Jorge Campos; **RESEÑAS:** Michael Wood, "The New World and the Old Novel"; José Miguel Oviedo, "Sobre la poesía de César Moro"; Dennis West, "Castle of Machismo: A Meditation on Arturo Ripstein's Film 'El castillo de la pureza'".

NO. 7

ESTUDIOS: Eduardo Neale-Silva, "César Vallejo: 'Vocación de la muerte'"; Marcelo Coddou, "Complejidad estructural de *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig"; Sydney Cravens, "Feliciano de Silva and his Romances of Chivalry in *Don Quijote*"; Luis Antonio de Villena, "El camino simbolista de Julián del Casal"; Adrián I. Chávez, "Un libro antiquísimo de América"; Margo Glantz, "Síndrome de Cortázar"; **CREACION:** Gonzalo Rojas,

Eugenio Florit, Enrique Lihn, Emilio Carilla, Hernán Lavín-Cerda, Américo Ferrari, Primo Castrillo, Enrique Anderson-Imbert, Julio Ortega; RESEÑAS: José Miguel Oviedo, "Radioteatro, strip-tease y novela"; Dennis West, "A Critique of Bruno Barreto's Film "Dona Flor e Seus Dois Maridos".

NO. 8

ESTUDIOS: Ivan A. Schulman, "El simbolismo de José Martí: Teoría y lenguaje"; José Luis Couso Cadahya, "Luis Cernuda en 'espera de una revolución ardiente' en España; Amy Katz Kaminsky, "Inhabitants, Visitors, and Washerwomen, Prostitutes and Prostitution in the Novels of Mario Vargas Llosa"; Gustavo Correa, "La dialéctica de lo abierto y lo cerrado en 'Piedra de sol' de Octavio Paz"; Enrique Lihn y Pedro Lastra, "Borges, gran poeta y mediocre versificador"; CREACION: José M. Caballero Bonald, Francisco Brines, Carlos Germán Belli, José Sanchis-Banús, Horacio Salas, Fernando Díez de Medina, Angel Leiva, Marco Antonio Campos, Margo Glantz; RESEÑAS: Alex Zisman, "Mario Vargas Llosa", Alicia Ramos, "Juan Goytisolo, *Disidencias*".

NO. 9

ESTUDIOS: Augusto Roa Bastos, "Aventuras y desventuras de un compilador"; Aláin Sicard, "Augusto Roa Bastos sobre *Yo el supremo*"; Juan Villegas, "La mitificación de la pobreza en un poema de Jorge Teillier"; Lida Aronne-Amestoy, "*Trilce IX*: Bases analíticas para una poética y una antropología literaria"; Luis Loayza, "Regreso a San Gabriel"; Olga Eggenschwiller Nagel, "La noche y la muerte en el universo fantástico de Borges y de Buzzati"; Lilvia Soto-Duggan, "La palabra-sendero o la escritura analógica: la poesía última de Octavio Paz"; CREACION: Saúl Yurkievich, Gonzalo Rojas, Antonio Cisneros, Pedro Lastra, Gabriel Rosado, Julio Ortega, Luis Domínguez; RESEÑAS: Victor M. Valenzuela, "Fernando Alegría, *The Chilean Spring*"; Dennis West, "Film and Revolution: A Cuban Perspective: Julio García Espinosa, *Una imagen recorre el mundo*"; Ricardo F. Benavides, "Reflexión sobre la Generación Chilena de 1924: Lon Pearson, *Nicomedes Guzmán: Proletarian Author in Chile's Literary Generation of 1938*"; Malcolm Alan Compitello, "Juan Ignacio Ferreras, *Catálogo de novelistas y novelas españolas del siglo XIX*"; Randolph D. Pope, "Teresa de Jesús, *De repente, All of a Sudden*".

NO. 10-11

(Número especial, homenaje a Julio Cortázar)

ESTUDIOS: Julio Cortázar, “La literatura latinoamericana a la luz de la historia contemporánea”; Juan Corradi, “La Argentina ausente”; James Petras, “Terror and the Hydra: Repression and Resurgence in the Argentine Working Class”; Angel Rama, “Argentina: Crisis de una cultura sistemática”; Evelyn Picón-Garfield, “El contexto vivencial”; Félix Martínez-Bonati, “Para una reflexión sobre la historicidad de la literatura”; Hernán Vidal, “En torno a Julio Cortázar: Problemática sobre la vigencia histórica de las formas culturales”; Ana María Barrenechea, “La génesis del texto: *Rayuela* y su *Cuaderno de bitácora*”; Saúl Sosnowski, Imágenes del deseo: el testigo ante su mutación, ‘Las babas del diablo’ y ‘Apocalipsis de Solentiname’, de Julio Cortázar”; Ivan Schulman, “Texto, lenguaje, sistema social: Viaje hacia lo desconocido”; Fernando Alegría, “*Libro de Manuel*: Un libro de preguntas”; Jean Franco, “Julio Cortázar: Utopia and Everyday Life”; Luis Harss, “Cortázar: Lenguaje y sociedad”; Joaquín Roy, “Julio Cortázar y el ensayo de indagación nacional en la Argentina”; Jaime Alazraki, “Voz narrativa en la ficción breve de Julio Cortázar”; Angela Dellepiane, “Territorios donde ‘la lógica se pone a cantar’”; Alfred MacAdam, “La figura en el tapiz: La coincidencia de Cortázar y James”; José Miguel Oviedo, “El Rostro en el espejo: Para identificar a *Un tal Lucas*”.

NO. 12

ESTUDIOS: Lou Charnon-Deutsch, “Godfather Death: A European Folktale and its Spanish Variants”; Ada Teja, “La obra de Américo Ferrari: empeño de poesía”; Sharon E. Ugalde, “*El gran solitario de palacio* y la modalidad de la ironía”; Aurea María Sotomayor, “*El caballero de la rosa* o los inventos del prejuicio”; Emilio Bejel, “La transferencia dialéctica en *El robo del cochino* de Estorino”; Ethel Beach-Viti, “El paraíso al revés en un poema de Oscar Hahn”
CREACION: José Sanchis-Banús, Hernán Lavín-Cerda, Rubén Bonifaz Nuño, Floridor Pérez, Raúl Barrientos, Gonzalo Rojas, Jaime Martínez Tolentino, Lida Aronne-Amestoy; **RESEÑAS:** Olga Juzyn, “Américo Ferrari *Tierra desterrada*: Adrian G. Montoro, “Pedro Lastra (editor), *Julio Cortázar*”; Juan Daniel Brito, “Pedro Lastra, *Conversaciones con Enrique Lihn*”.

NO. 13-14

(Número especial, homenaje a Juan Rulfo)

ESTUDIOS: Juan Rulfo, “El indigenismo en México”; Hugo Rodríguez-Alcalá, “Rulfo y la crítica”; Manual Durán, “La obra de Juan Rulfo vista a

través de Mircea Eliade”; **María Luisa Bastos**, “El discurso subversivo de Rulfo o la autoridad de la palabra alienada”; **Sharon Magnarelli**, “Women Violence and Sacrifice in *Pedro Páramo* and *La muerte de Artemio Cruz*”; **Saúl Sosnowski**, “*Pedro Páramo*: clausura de un proceso histórico”; **Malva E. Filer**, “Sumisión y rebeldía en los personajes de *Pedro Páramo*”; **Jonathan Tittler**, “*Pedro Páramo*: nihilismo fracasado”; **Rose Minc**, “La contra-dicción como ley: notas sobre ‘Es que somos muy pobres’”; **Myron I. Lichtblau**, “El papel del narrador en ‘La herencia de Matilde Arcángel’”; **Luis Leal**, “El gallo de oro’ y otros textos de Juan Rulfo”; **Robert Echavarren**, “*Pedro Páramo*: la muerte del narrador”; **SERIE BIBLIOGRAFICA INTI I: Olga Juzyn**, “Bibliografía actualizada sobre Juan Rulfo”.

NO. 15

ESTUDIOS: Michael R. Solomon y Juan Carlos Temprano, “Modos de percepción histórica en el *Libro de Alexandre*”; **Clark M. Zlotchew**, “Fiction Wrapped in Fiction: Causality in Borges and in the Nouveau Roman”; **Willy O. Muñoz**, “La alegoría de la modernidad en ‘Carta a una señorita en París’”; **Pedro Bravo Elizondo**, “Teatro Latinoamericano 1981: un recuento”; **Gonzalo Rojas**, “Relectura de la Mistral”; **Teresa Méndez-Faith**, “Entrevista con Elena Poniatowska”; **CREACION: Saúl Yurkievich, Oscar Hahn, Isabel Cámara, Juan Ramón-Resina, Harold Alvarado Tenorio, Juan Gabriel Araya, Luis Domínguez**; **RESEÑAS: Dennis West**, “*Bye Bye Brazil*”; **John Margenot III**, “Manuel Durán y Margery Safir, *Earth Tones: The Poetry of Pablo Neruda*”; **Juan Daniel Brito**, “Hernán Vidal, Carlos Ochsenius y María de la Luz Hurtado, *Teatro chileno de la Crisis Institucional 1973-1980* (Antología Crítica)”; **SERIE BIBLIOGRAFICA INTI II: Olga Juzyn**, “Bibliografía actualizada sobre Octavio Paz”.

NO. 16-17

(Número especial, homenaje a Gabriel García Márquez)

ESTUDIOS: Julio Ortega, “Ciclo cerrado y errancia en *Cien años*” **Sharon Keefe Ugalde**, “Ironía en *El otoño del patriarca*”; **Lida Aronne-Amestoy**, “*La mala hora* de los géneros: Gabriel García Márquez y la génesis de la nueva novela”; **Stephen Hart**, “Magical realism in Gabriel García Márquez’s *Cien años de soledad*”; **Suzanne Jill Levine**, “A Second Glance at the Spoken Mirror: Gabriel García Márquez and Virginia Wolf”; **Kathleen N. March**, “*Crónica de una muerte anunciada*: García Márquez y el género policíaco”; **Fernando Burgos**, “Hacia el centro de la imaginación: *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*”; **Gabriela Mora**,

“La prodigiosa tarde de Baltasar”: problemas del significado”; **Willy Oscar Muñoz**, “Sexualidad y religión: Crónica de una rebelión esperada”; **Katherine J. Hampares**, “Gabriel García Márquez, Alvaro Mutis, Fernando Botero: tres personas distintas, un objetivo verdadero”; **Juan Manuel Marcos**, “García Márquez y el arte del reportaje: de Lukács al ‘postboom’”; **José Luis Méndez**, “El discurso del método literario latinoamericano (A propósito de Gabriel García Márquez)”; **Joseph Tyler**, “The Cinematic World of García Márquez”; **SERIE BIBLIOGRAFICA INTI III: Luis Eyzaguirre y Carmen Grullón**, “Gabriel García Márquez, contribución bibliográfica: 1955-1984”.

NO. 18-19

(Número especial: *Catorce poetas hispanoamericanos de hoy*)

SELECCIONES DE LOS SIGUIENTES POETAS: Joaquín Pasos, Gonzalo Rojas, Eliseo Diego, Jaime Saenz, Alvaro Mutis, Ernesto Cardenal, Carlos Germán Belli, Enrique Lihn, Juan Gelman, Oscar Hahn, Eugenio Montejo, Alejandra Pizarnik, José Emilio Pacheco, Antonio Cisneros; **ESTUDIOS:** George Yúdice, “Poemas de un joven que quiso ser otro (estudio sobre Joaquín Pasos)”; Marcelo Coddou, “La poesía de Gonzalo Rojas”; Emilio Bejel, “La poesía de Eliseo Diego (entrevista con el poeta)”; Oscar Rivera-Rodas, “La poesía de Jaime Sáenz”; Luis Eyzaguirre, “Alvaro Mutis o la transitoriedad de la palabra poética”; Edgar O’Hara, “Ernesto Cardenal, poeta de la resurrección”; Enrique Lihn, “En alabanza de Carlos Germán Belli”; Alicia Borinski, “Territorios de la historia (estudio sobre Enrique Lihn)”; Jaime Giordano, “Juan Gelman o el dolor de los otros”; Gabriel Rosado, “Paradoja del arco: la poesía de Oscar Hahn”; Pedro Lastra, “El pan y las palabras: poesía de Eugenio Montejo”; Lida Aronne-Amestoy, “La palabra en Pizarnik o el miedo de Narciso”; Lilvia Soto-Duggan, “Realidad de papel: máscara y voces en la poesía de José Emilio Pacheco”; Alberto Escobar, “Sobre Antonio Cisneros”; **SERIE BIBLIOGRAFICA INTI IV, John Margenot III**, “Bibliografía actualizada sobre César Vallejo”.

NO. 20

ESTUDIOS: José Pascual Buxó, “Las articulaciones semánticas del texto literario: sonetos del ‘Ajedrez’ de Jorge Luis Borges”; Ricardo Yamal, “Antipoesía o antropofagia: ‘Los vicios del mundo moderno’ de Nicanor Parra”; Elsa K Gambarini, “Un cambio de código y su descodificación en ‘El espectro’ de Horacio Quiroga”; Gioconda Marún, “La bolsa de huesos un juguete policial de Eduardo L Holmberg”; Alfredo Villanueva-Collado, “José Asunción Silva y la idea de la modernidad”; Maria A. Salgado, “Tres

incisiones en el arte del retrato verbal modernista"; **Juan Ramón Resina**, "Unas notas sobre la metáfora"; **Olga Eggenschwiller Nagel**, "Un encuentro con Mariela Arvelo"; **CREACION**: **Luis Domínguez**, **Estela Breccia**, **Olga Susana Juzyn**, **Lida Aronne-Amestoy**, **Gabriel Rosado**, **Pablo Amanía**; **RESEÑAS**: **Juan Ramón Duchesne**, "Juan Durán Luzio, *Lectura histórica de la novela. El recurso del método de Alejo Carpentier*"; **Clement White**, "Teresa Méndez-Faith, *Paraguay: Novela y exilio*"; **Thomas R. Ward**, "Mempo Giardinelli, *Luna Caliente*"; **SERIE BIBLIOGRAFICA INTI V**: **Luis Aviles**, "Bibliografía actualizada de y sobre Augusto Roa Bastos.

NO. 21

ESTUDIOS: **Juan Ramón Resina**, "El mito como conciencia colectiva"; **David A Boruchoff**, "In Pursuit of the Detective Genre: "La muerte y la brújula" of J. L. Borges"; **Julie Jones**, "62: Cortázar's Novela Pastoril"; **Ronald Méndez-Clark**, "Dejemos hablar al viento: ¿Suma y culminación de las tentativas anteriores de Juan Carlos Onetti?"; **A. Alejandro Bernal**, "La dictadura en el exilio: *El jardín de al lado* de José Donoso"; **Nora de Marval-McNair**, "Aforismos de eco múltiple en *Ambages* de César Fernández Moreno"; **Steven White**, "Breve retrato de Joaquín Pasos"; **Stacey L. Parker**, "Desfamiliarización en la poesía de Angel González"; **Luis Cortest**, "Some Thoughts on the Philosophy of Sor Juana Inés de la Cruz". **CREACION**: **Mempo Giardinelli**, **Rodolfo Privitera**, **Hernán Lavín Cerda**, **Julio Ortega**, **Pedro Lastra**, **Rosa Lentini Chao**, **Antonio Planells**, **Fernando Operé**, **Miguel A. Rojas** **RESEÑAS**: **Hernán Castellano-Girón**, "Sobre Fernando Burgos: *La novela moderna hispanoamericana*"; **Federico Patán**, "Sobre Hernán Lavín Cerda". **SERIE BIBLIOGRAFICA INTI VI**: **Clement White**, "Bibliografía actualizada sobre Nicolás Guillén.

NO. 22-23

(Número especial: *Cortázar en Mannheim*)

ESTUDIOS: **Walter Bruno Berg**, "El cronopio frente al buitre: Entrevista con Mario Vargas Llosa"; **Saúl Yurkievich**, "Mate, tango y metafísica"; **Manuel Pereira**, "Del tablón al puente"; **Fernando Aínsa**, "América y Europa: Las dos orillas de la identidad en la obra de J. C. Significados del viaje iniciático"; **Joaquín Roy**, "El impacto de la muerte de J. C. en la prensa argentina y española"; **Ugné Karvelis**, "De Argentina a la América Latina"; **R. Rodríguez Coronel**, "Una revisión ideológica de *Rayuela*"; **Klaus Discherl**, "De la crisis del individuo a la búsqueda de una identidad múltiple en *Rayuela*"; **Rolf Kloepper**, "La libertad del autor y el potencial del lector: encuentro con *Rayuela*

de J.C.”; **E. Ramos Izquierdo**, “*Rayuela*: la libertad de la escritura”; **Roger Carmosino**, “La escisión y el puente en la temática cortazariana”; **Elvira Aguirre**, “Motivación cultural en la ficción literaria de J. C.”; **Cifuentes Aldunate**, “Los niveles de destinación de algunos relatos de J. C.”; **G. Hofmann de la Torre/H. Hudde**, “El destino de los desaparecidos y lo kafkiano: la narración de Cortázar, ‘Segunda vez’ y su repercusión en lectores alemanes”; **Jaime Alazraki**, “De mitos y tiranías: relectura de *Los reyes*”; **D. Reichardt**, “La lectura nacional de ‘El otro cielo’ y *Libro de Manuel*”; **S. Reisz de Rivarola**, “Pólitica y ficción fantástica”; **Besrnard Terramorsi**, “Aco-taciones sobre lo fantástico y lo polftico: a propósito de ‘Segunda vez’ de J. C.”; **Fernando Moreno**, “Cuento y polftica, polftica del cuento (lectura de ‘Graf-fitti’, de J. C.)”; **Alain Sicard**, “Utopía y compromiso (poética y política de J. C.)”; **M. Morello-Frosch**, “De perseguidores a perseguidos en la ficción de J. C.”; **Karl Kohut**, “El escritor latinoamericano en Francia. Reflexiones de J. C. en torno al exilio”; **Kalus Pürtl**, “El teatro latinoamericano frente a los problemas y conflictos de la actualidad”; **R. L. Kauffmann**, “J. C. y la narración del otro: ‘Axolotl’ como fábula etnográfica”; **Walter Bruno Berg**, “De convergencias, confesiones y confesores (‘Diario para un cuento’); **Peter Frölicher**, “El sujeto y su relato: ‘Argentinidad’ y reflexión estética en ‘Diario para un cuento’”; **Bernard J. McGuirk**, “La semi(er)ótica de la otredad: ‘El otro cielo’”; **Vittoria Borsó**, “Americanidad: des-tiempo, escritura y descubrimiento”; **J. Ruiz Esparza**, “Desperately seeking Julio”; **A. H. Puleo García**, “El lenguaje de la autenticidad”; **Inés Malinow**, “Dos escritores y dos cuentos americanos: H. Quiroga y J. C., ‘Las moscas’ y ‘Axolotl’. Técnicas narrativas”; **Sabine Horl**, “Cortázar explorador. El problema de la identidad latinoamericana en el contexto de la discusión histórica”; **Susan Kleinert**, “Comunicación y participación: el concepto de cultura en varios textos de Cortázar”; **Mesa redonda**, “Nuevas alambradas y vieja cultura, dos años después de la muerte de Cortázar”.

NO. 24-25

ESTUDIOS: **Allen W. Phillips**, “La poesía española (1905-1930) en algunas antologías de la época”; **L. Guerra Cunningham**, “Desentrañando la polifonía de la marginalidad: hacia un análisis de la narrativa femenina hispanoamericana”; **Lelia Madrid**, “El adiós a la semejanza”; **Debra A. Castillo**, “The Uses of History in Vargas Llosa’s *Historia de Maya*”; **Alicia Chibán**, “Testimonio, memoria y profecía en *Crónica del diluvio* de Antonio Nella Castro”; **Ricardo Gutiérrez Mouat**, “Lector y narratario en dos relatos de Bryce Echenique”; **Richard A. Seybolt**, “*Donde habita el olvido*: Poetry on Nonbeing”; **Jorgelina Corbata**, “Historia y mito en *Aire de tango* de Manuel Mejía Vallejo”; **Clark M. Zlotchew**, “Utopia and Escapism in Julio Ricci: Golden Age Transmuted

into Geography”; **M. G. Bannura-Spiga**, “El juego y el deseo en la obra de A. Skármeta”; **James J. Troiano**, “Literary Traditions in *El fabricante de fantasmas* by Roberto Arlt”; **P. Bellot de Velázquez**, “Influencia de la cultura y la lengua francesas en *Entre-nos* de Julio Victorio Mansilla”; **Barbara Kurtz**, “The *Agricultura cristiana* of Juan de Pineda in the Context of Renaissance Mythography and Encyclopedism”. **CREACION**: **Carlos Rojas**, **Alicia Borinsky**, **Roberto G. Fernández**, **Carlos Johnson**, **Marjorie Agosin**, **Resurrección Espinosa**, **Jan Martínez**, **Américo Ferrari**, **Douglas García**, **Rita Geadá**, **Jorge A. Madrazo**, **Edgar O’Hara**, **Rodolfo Privitera**, **Alicia Rivero-Potter**, **Oscar Rivera-Rodas**. **RESEÑAS**: **Antonio Campaña** sobre Nelson Rojas, *Estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas*. **SERIE BIBLIOGRAFICA INTI VII**: **Olga Espejo Beshers**, **Carlos Germán Belli**.

NO. 26-27

(Número especial: *Coloquios del Oficio Mayor*
— Entrevistas a 26 poetas)

ENTREVISTAS Y SELECCION DE POEMAS DE LOS SIGUIENTES POETAS: “**Carlos Germán Belli** y el reto estilístico de la poesía”; **Antonio Cisneros** y el canto ceremonial”; **J. G. Cobo Borda**: Rompiendo esquemas y dicotomías”; **Bleki Cuza Malé**: Experiencias muy nuestras”; **Roberto Echevarren**: Engendrar a partir de nadie”; “Matriz musical de **Jorge Eduardo Eielson**”; **Eduardo Espina**: Buscando a Dios en el lenguaje. Una escritura llamada *barrococo*”; **Rosario Ferré**: La poesía de narrar”; **Oscar Hahn**: La fuerza centrífuga y los planetas verbales de la poesía”; “Imágenes de **Rodolfo Hinostroza** que buscan una dispersión”; “**Mercedes Ibáñez Rosazza**: De Trujillo a Berkeley”; **José Kozér** y la poesía como testimonio de la cotidianeidad”; “**Pedro Lastra** o La restricción de la palabra”; **Hernán Lavín Cerda**: La apacible violencia de las palabras”; “La poesía de **Juan Liscano**: Materia prima de la Gran Obra”; **Liliana Lukin**: “El cuerpo del deseo en la escritura”; “**Eduardo Milán**: El poeta en el paisaje del texto”; “**Alvaro Mutis**: Pensando con los dedos, con las manos”; “Entre la épica y la lírica de **Heberto Padilla**”; **Néstor Perlongher**: La parodia diluyente”; “**Luis Rebaza Soraluz**: Invitación al laberinto”; “**Gonzalo Rojas**: Entre el murmullo y el estallido de la palabra”; “**Armando Romero**: Escarbando el aire con los manos”; “Continuidad de la voz en **Javier Sologuren**”; “**Ida Vitale**: Entre lo claro y lo conciso del poema”; “**Saúl Yurkievich**: La omniposibilidad verbal”.

NO. 28

ESTUDIOS: **Fernando Burgos**, “Visiones íntimas de *Una familia lejana*”; **Ñacuñán Saez**, “La mirada del tigre: Percepción e historicidad en el *Facundo*”; **Henry Cohen**, “Cultural Dependency and Social Action: Krasnodar Quintana’s *Como piedra rodante*”; **Lelia Madrid**, “Octavio Paz o la problemática del origen”; **Alina Camacho-Gingerich**, “La historia como ruptura trágica y fusión erótica en *Una familia lejana* de Carlos Fuentes”; **Edna Aizenberg**, “The Writing of the Disaster: Gerardo Mario Goloboff’s *Criador de palomas*”; **Carlos Raúl Narvaez**, “La poética del texto sin fronteras: *Descripción de un naufragio, Diáspora, Lingüística general*, de Cristina Peri Rossi; **Joaquín Roses Lozano**, “Algunas consideraciones sobre la leyenda de Bernardo del Carpic en el teatro de Lope de Vega”; **Fernando Burgos y M. J. Fenwick**, “En Memphis con Luisa Valenzuela: Voces y viajes (entrevista). CREACION: **Antonio Planells**, **Carlos Johnson**, **Resurrección Espinosa**, **Antonio Aliberti**, **Luis Avilés**, **Alejandra Cárdenas**, **Lourdes Gil**, **A. Gómez Rosa**, **María Negroni**, **Enrique Puccia**, **Alfredo Villanueva-Collado**. RESEÑAS: **Luis Iván Bedoya**, sobre *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig* de Jorgelina Corbatta; **Paul Llaque**, sobre *La poesía de Humberto Díaz-Casanueva*, de Evelyne Minard; **Marketta Laurila**, sobre *La historia en la novela hispanoamericana*, de Raymond Souza; **Joseph A. Feustle**, sobre *Self and Image in Juan Ramón Jiménez*, de John C. Wilcox; **Ramona Lagos**, sobre *The Last Happy Men: The Generation of 1922, Fiction, and the Argentine Reality*, de Leland Christopher Towne; **Didier T. Jaen**, sobre *El precursor velado R. L. Stevenson en la obra de Borges*; **José Promis**, sobre *La poesía de Ernesto Cardenal: Cristianismo y Revolución*, de Eduardo Urdanivia Bertarelli.

NO. 29-30

ESTUDIOS: **Antonio Vera-León**, “Montejo, Barnet, el cimarronaje y la escritura de la historia”; **Alexis Márquez Rodríguez**, “Alejo Carpentier: Profeta y oficiante de la nueva narrativa latinoamericana”; **Giuseppe Amara**, *Las ménades de Lavín Cerda*; **Marcelo Coddou**, “Relectura de *La Brecha* de Mercedes Valdivieso”; **Helene Weldt**, “The Genesis of Augusto Roa Bastos; *Yo el supremo*”; **Alba Lia Barrios**, “Ese negro fantasmal de Palés Matos”; **María Rosa Olivera-Williams**, “*Citas y comentarios* de Juan Gelman o la (re)creación amorosa de la patria en el exilio”; **Jorge Rodríguez Padrón**, “Cauce común: *Carece de causa* de Jorge José Kozer”; **Pedro Lasarte**, “No oyes ladrar los perros” de Juan Rulfo: Peregrinaje hacia el origen”; **Walter Bruno-Berg**, “Entre zorros y radioteatros: Mito y realidad en la novelística de Arguedas y Vargas Llosa”; **María Isabel Acosta Cruz**, “Writer-Speaker? Narrative and Cultural Intervention in Mario Vargas Llosa’s *El hablador*”;

Roman Soto, "Una última búsqueda en el ático: Historia y aprendizaje en *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier". NOTAS DE LA ACTUALIDAD: **Julio Ortega**, "Bryce-Arte de desamar"; **Julio Ortega**, "Roa Bastos: Una mitología del desconsuelo"; **John Kinsella**, "La travesía poética de Martín Adán"; **Enrique Luengo**, "Jorge Luis Borges: Escorzo y perspectiva. Desde *Fervor de Buenos Aires* (1923) a *El hacedor* (1960)"; **Rodolfo Privitera**, "Claves para una interpretación lúdica en *De donde son los cantantes*"; **Sergio Monsalvo**, "El humor en las visiones de Lavín Cerda"; **Rene A. Campos**, "El orden desenmascarado: *De amor y de sombra* de Isabel Allende"; **Julia Kushigian**, "La economía de las palabras: Disipador del miedo inefable en Borges y Silvina Bullrich"; **Dennis West**, "Confronting the Crisis in Mexican Cinema". CREACION: **Hernán Lavín Cerda**, "Historia de Margarito Miramontes" (cuento); **Luis Domínguez-Vial**, "El ocaso de Navarrete. "Cuerpo presente" (cuento); **Antonio Planells**, "El cigarrillo" (cuento); **Frank Graziano**, "Cumplir con lo debido" (cuento). Poesía de: **Griselda Ramos-Perea**, **Francisco Nájera**, **Cecilia Bustamente**, **Manuel Silva Acevedo**, **Alejandro Aranda**, **Dionisio D. Martínez**, **Mauricio Quijano**, **Jaime Sabines**, **Miguel Angel Zapata**. RESEÑAS: **Ilan Stavans** sobre **Flora H. Schimimovich**: La obra de Macedonio Fernández. Una lectura surrealista; **Cynthia Duncan** sobre **Hugo J. Verani**, editor: **José Emilio Pacheco**; **Lilian Uribe** sobre **Mario A. Rojas** y **Roberto Hozven**, editores: **Pedro Lastra** o la erudición compartida; **Roberto Valero** sobre **Enrique Mario Santi**, editor: *Primeras letras, Libertad bajo palabra* **César Ferreira** sobre **Alfredo Bryce Echenique**: *La última mudanza de Felipe Carrillo* **Eduardo Lago** sobre **Claire Pailler**: *La poésie audessous des volcans. Etudes de poésie contemporaine d'Amérique Centrale* **Javier Sanjines C.** sobre **José Luis Gómez-Martínez**: *Bolivia: Un pueblo en busca de su identidad*; **Inés Dolz-Blackburn** sobre **Rose S. Mint** y **Teresa Méndez-Faith**, editoras: *Alba de América. Revista Literaria. Número especial dedicado al teatro hispanoamericano actual*; **Mariela Gutiérrez** sobre **Catharina de Vallejo**, editora: *Teoría cuentística del siglo XX. Aproximaciones hispánicas*; **D.L. Shaw** sobre **John Kinsella**: *Lo trágico y su consuelo: Estudio de la obra de Martín Adán* **Federico Patán** sobre **Hernán Lavín Cerda**: *Esas máscaras de gesto permanente*; **Olga Juzyn-Amestoy** sobre **Omar Rivabella**: *Requiem por el alma de una mujer*.

NO. 31

ESTUDIOS: Emil Volek, "Realismo Mágico entre la modernidad y la postmodernidad: hacia una remodelización cultural y discursiva de la nueva narrativa hispanoamericana"; **Bernard Schulz-Cruz**, "La vocación de la escritura en *El amor en los tiempos del cólera*"; **Fernando Reati**, "Los alcances y limitaciones de un discurso feminista masculino: *Con el trapo en la boca* de Enrique

Medina"; **Israel Ruiz Cumba**, "Hacia una nueva lectura de *Las memorias de Bernardo Vega*"; **Nelson Rojas**, "Gonzalo Rojas y la responsabilidad de la poesía"; **W. Nick Hill**, "Enrique Lihn critica la metapoética"; **Francisco Pérez-Fernández**, "Notas para una lectura de 'Huacho y Pochocha' de Enrique Lihn"; **Ricardo Yamal**, "La cordura poética y la locura visionaria en la poesía de Raúl Zurita"; **Stephen F. White**, "Ernesto Cardenal and North American Literature: Intertextuality and the Formulation of an Ethical Identity"; **NOTAS DE LA ACTUALIDAD**: **Alfredo Bryce-Echenique**, "Los días y las gentes"; "Civilización o barbarie"; "Un embrollo maldito"; **Julio Ortega**, "Cela y el relato comunitario"; "La palabra trivial"; "Tema de ambos mundos"; **CREACION**: **Carlos Johnson**, "Inti Raymi"; **Pedro Lastra**, "Notas de viaje"; "La historia central"; "Casi letanía"; "Una sombra"; "Parásitos"; **Gilberto Castellanos**, "Yacimientos del verano"; **Lucía Fox**, "El cuarto viaje de Colón"; "El mayor-domo de Moctezuma"; **Miguel Angel Zapata**, "Morada de la voz"; **Magali Alabau**, "Liebe/querida"; "Rezar en Roma". **RESEÑAS**: **Juan Zapata G.**, sobre Pedro Lastra: *Conversaciones con Enrique Lihn* **Rafael E. Hernández**, sobre James J. Alstrum: "La sátira y la autopoética de Luis Carlos López"; **Emil Volek**, sobre Angel Flores ed.: *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*; **Oscar Rivera-Rodas**, sobre Raquel Halty Ferguson: *La forja y Lugones: dos poetas de la luna*; **Antonio Socoto** sobre Michael Handelsman: *En torno al verdadero Benjamín Carrión*; **Michael Handelsman**, sobre Humberto Robles: *La noción de vanguardia en el Ecuador (Recepción - trayectoria - documentos: 1918-1934)*; **Oscar Rivera-Rodas**, sobre Hugo J. Verani: *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifestos, proclamas y otros escritos)*.

NO. 32-33

ESTUDIOS: **Octavio Paz**, "La búsqueda del presente"; **Octavio Paz**, "In Search of the Present"; **Antonio Planells**, "Cristo en la Cruz' o la última tentación de Borges"; **Cynthia Duncan**, "Detecting the Fantastic in José Emilio Pacheco's *Tenga para que se entretenga*"; **Loló Reyero**, "Los caracoles" de Jesús Fernández Santos, y un par de críticos franceses; **Vagar divagando**; **Enrique Luengo**, "Focalización, punto de vista y perspectiva en *El obscuro pájaro de la noche*"; **Alberto Sacido Romero**, "El espacio, esqueleto representacional en la crisis lúdica de la *Rayuela*"; **Alicia Valero-Covarrubias**, "Los *Pichy-Cyegos*, de Rodolfo Enrique Fogwill: ¿denuncia o metáfora?"; **Alfredo Villanueva-Collado**, "Metasexualidad y mestizaje en *Los amos del valle* de Francisco Herrera Luque"; **Francisco Soto**, "El portero: Una alucinante fábula 'moderna'"; **Marta Bermúdez-Gallegos**, "La crónica del niño Jesús de Chilca: Cisneros y la épica de los marginados"; **María Luisa Fischer**, "Presencia del texto colonial en la poesía de Antonio Cisneros y José Emilio Pacheco"; **Javier**

Sanjinés C., "From Domitila to "Los relocalizados": Testimony and Marginality in Bolivia"; **Myra S. Gann**, *El gesticulador*. Tragedy or Didactic Play?"; **NOTAS DE LA ACTUALIDAD**: **Gregorio Martínez**, "Enrique Lihn en la pieza oscura (testimonio)"; **Julio Ortega**, "La literatura latinoamericana en la década de los 90"; **Alfredo Bryce Echenique**, "En nombre del pueblo peruano", "Los que se lucieron"; **Lelia Madrid**, "*Calembour*: Las traiciones de la univocidad" (Entrevista con César Leante); **Russell O. Salmon**, "El proceso poético: entrevista con Ernesto Cardenal"; **CREACION**: **Gustavo Adolfo Calderón C.**, "Diez lámparas frente a un piano de acuarela, diez poetas jóvenes que inspiran en español"; **Dolores Etchecopar**, **Carlota Caulfield**, **Raúl Zurita**, **Jaime Siles**, **José Carlos Cataño**, **Manuel Ulacia**, **Miguel Angel Zapata**, **Enrique Verástegui**, **Pedro López Adorno**, **Eduardo Espina**; **RESEÑAS**: **Eduardo Lago**, "Catherine Poupeney Hart: Relations de l'expédition Malaspina aux confins de l'empire espagnol"; **Eduardo Lago**, "Ricardo González Vigil: *Comentemos al Inca Garcilaso*"; **Gabriella De Beer**, "Mera, Juan León: *Cumandá o un drama entre salvajes*. Estudio preliminar y edición de Trinidad Barrera"; **SERIE BIBLIOGRAFICA INTI VIII**: **Lilian Uribe**, "Juan Gelman"; **COLABORADORES**; **GUIA DE NUMEROS PUBLICADOS**.

NO. 34-35

ESTUDIOS: **Antonio Carreño**, "Los mitos del yo lírico: *La voz a ti debida* de Pedro Salinas"; **Francisco Javier Higuero**, "Deshumanización y simulacro en *La cultura como espectáculo* de Eduardo Subirats"; **Lisiak-Land Díaz**, "Denuncia social de un romántico, a través de sus personajes, en *Julia o escenas de la vida en Lima* de Luis Benjamín Cisneros, Perú, 1860"; **Alessandra Riccio**, "Soledad Cruz: la otredad militante"; **Ada María Teja**, "La poesía de Américo Ferrari: oscilaciones entre el fracaso y la esperanza. Configuración de una lucha"; **Oscar D. Sarmiento**, Ironía de la lectura en "Versos para ilustrar unas fotografías de San Antonio de Atitlán de Enrique Lihn"; **Rodger Cunningham**, "Falling into Heaven: Pre-Adamism and Paradox in *Rayuela*"; **Bernal Herrera**, "Aspectos del deseo en la obra de Carlos Fuentes"; **Elena M. Martínez**, "Función y mecanismos del humor en *La era imaginaria* de René Vázquez Díaz"; **M. Victoria García-Serrano**, Incompatibilidades: existencialismo y feminismo en "La identificación" de Marta Traba"; **Julie Jones**, "The Hero as Flâneur: Eduardo Bello's *Criollos en París*"; **NOTAS**: **Dale Knickerbocker**, "La teoría literaria implícita en 'Diario para un cuento' de Julio Cortázar"; **James Troiano**, "Life as Theater in Aloisi's *Nada de Pirandello por favor*"; **Pilar del Carmen Tirado**, "El espectador en *El cementerio de automóviles*"; **Christine M. E. Bridges**, "El horóscopo y el vaticinio: Dos mecanismos teatrales en *La vida es sueño* y en *Eco y Narciso*, de Calderón de la Barca";

NOTAS DE LA ACTUALIDAD: Martha L. Canfield, "Lazos de color-nudos de luz Jorge Eduardo Eielson: pintor y poeta"; José Balza, "Mutis: disoluciones y mudanzas"; Rodrigo Cánovas, "Lectura de *Diario imaginario* de Julio Ortega"; Rubén González, "De *Sub Terra* al exilio: el cuento chileno"; Clark M. Zlotchew, "Una literatura hispana cautiva: entrevista a José Luis Najenson"; Fernando Burgos y M. J. Fenwick, "Siempre Panamá: entrevista al escritor Enrique Jaramillo Levi"; CREACION: Juan Gelman, Miguel Gómez, Pedro Granados, Oscar Hahn, Mercedes Ibañez Rosazza, Eugenio Montejo, María Negroni, Edgar O'Hara; RESEÑAS: Elena M. Martínez, Miguel Barnet. *Oficio de ángel*; Marta Bermúdez-Gallegos, John Garganigo, Carlos Germán Belli: *antología crítica*; Miguel Gómez, Rubén González. *Crónica de tres décadas: poesía puertorriqueña actual*; Javier Lasarte. *Cuarenta poetas se balancean*. Poesía venezolana (1967-1990); Cynthia Duncan, José Promis, *La identidad de Hispanoamérica: Ensayo sobre literatura colonial*; Elena M. Martínez, María M. Solá. *Aquí cuentan las mujeres*. Pedro Juan Soto. *Memoria de mi amnesia*; COLABORADORES; LIBROS RECIBIDOS.

INTI

SUSCRIPCION ANUAL:

Individuos: US \$25.00

Bibliotecas e instituciones: US \$40.00

Precio del ejemplar individual: US \$25.00

Números dobles: US \$35.00

NOMBRE:

DIRECCION:

.....

SUSCRIPCION POR AÑO(S) \$.....

NUMEROS INDIVIDUALES:..... \$.....

..... \$.....

..... \$.....

..... \$.....

TOTAL: \$.....

Cheques por adelantado a la orden de *INTI*, Revista de Literatura
Hispanica, Roger B. Carmosino, Department of Modern Languages,
Providence College, Providence, Rhode Island 02918 (USA).

Colonial Latin American Review

Vol. 1

Nos. 1–2 1992

A new journal devoted to studying the Colonial period in Latin America from an interdisciplinary perspective. CLAR is sponsored by the Simon H. Rifkind Center for the Humanities and the Department of Romance Languages of the City College of the City University of New York.

Contributors to Inaugural Issue

J. Jorge Klor de Alva, Walter Mignolo, Franklin Pease G. Y.,
Bruce Mannheim, Teresa Gisbert, Pedro Lasarte, Solange Alberro,
Gregory Rabassa, Dauril Alden, Peter Stern

Review Essays and Reviews by

Gabriella de Beer, Noble David Cook, Lúcia Helena Costigan,
Eloise Quiñones-Keber, Elizabeth A. Kusnesof, Isafas Lerner,
Frederick Luciani, Karen M. Powers, Susan E. Ramírez,
Georgina Sabat-Rivers, José A. Rodríguez Garrido

**Subscription Information (payment in advance by check or
money order payable to Colonial Latin American Review,
The City College):**

2 issues per volume

Current subscription: Vol. 1 Nos. 1–2 (1992)

Individuals: \$25.00; Institutions: \$40.00

Postage outside USA: add \$2.00 airmail.

Send your check or money order to:

Prof. Raquel Chang-Rodríguez, General Editor,
Colonial Latin American Review

Department of Romance Languages (NAC 5/223)
Convent Ave. at 138th St., The City College, CUNY,
New York, New York 10031

ANNOUNCING NEW
JOURNAL

COLONIAL
LATIN
AMERICAN
HISTORICAL
REVIEW - CLAHR



1492-1992

Featuring the *COLONIAL ERA*
IN LUSO-HISPANIC AMERICA

Manuscript Submissions Invited

Original Documented Essays

Max. 25-30 pp. + endnotes

3 copies + Disk

WordPerfect 5.1 preferred

English or Spanish

SUBSCRIPTION

\$35 Institutions

\$30 Individuals

\$25 Students

(with faculty signature)

\$8 Single issue

Overseas add \$5 postage

FOR INFORMATION CONTACT:

Dr. Joseph P. Sánchez, Editor
COLONIAL LATIN AMERICAN
HISTORICAL REVIEW (CLAHR)
Spanish Colonial Research Center
University of New Mexico
Albuquerque, NM 87131 USA
(505) 766-8743

